



Le passage invisible : la voix dans la clinique des psychopathologies de la croyance

Isabelle Delmont

► To cite this version:

Isabelle Delmont. Le passage invisible : la voix dans la clinique des psychopathologies de la croyance. Psychologie. Université Nice Sophia Antipolis, 2015. Français. NNT : 2015NICE2007 . tel-01160182


HAL Id: tel-01160182

<https://theses.hal.science/tel-01160182>

Submitted on 4 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

	<p>UNIVERSITÉ DE NICE-SOPHIA ANTIPOLIS UFR DE LETTRES ARTS ET SCIENCES HUMAINES ÉCOLE DOCTORALE 86, LETTRES, ARTS, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES LABORATOIRE LAPCOS EA 7278</p>	
---	---	---

ISABELLE DELMONT

LE PASSAGE INVISIBLE

LA VOIX

**DANS LA CLINIQUE DES PSYCHOPATHOLOGIES DE
LA CROYANCE**

THÈSE

DE DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

Sous la direction du Professeur des universités

JEAN-MICHEL VIVÈS

Jury :

Frédéric VINOT, maître de conférence, HDR, Université de Nice-Sophia Antipolis,
Président.

Jean-Daniel CAUSSE, Professeur des universités, Montpellier, Université Paul Valéry,
Rapporteur.

Alain VANIER, Professeur des universités, Paris 7, Université Diderot,
Rapporteur.

Jean-Michel VIVÈS, Professeur des universités, Université de Nice-Sophia Antipolis.

Invitée : Silvia LIPPI, Chercheur, Paris 7, Université Diderot.

RÉSUMÉ / ABSTRACT

LE PASSAGE INVISIBLE

LA VOIX DANS LA CLINIQUE DES PSYCHOPATHOLOGIES DE LA CROYANCE

Dans la confiance, l'infans scotomise psychiquement le chaos sonore qu'il ne peut pacifier autrement. Le vide sonore, né de cette rétraction volontaire de son attention, sera un espace impensable mais aussi le réservoir de créations psychiques à venir. Comme le potier "créé" le vide de son vase tout en le cachant, l'infans focalise ensuite son attention sur des sons privilégiés afin de voiler-dévoiler le vide de sa scotomisation. C'est une prosodie (entendue pour la première fois comme musicale) qui focalisera sur elle son attention ainsi libérée, et donnera forme à "ce vase" psychique. Sa réception de la prosodie d'un autre Sujet, enveloppant un vide étranger mais identique au sien, permet à un point de doute de percer la belle Confiance de l'infans, dont le restant ne sera plus dès lors qu'une Croyance. L'enfant peut enfin inventer dans l'échange avec cet autre Sujet ses premiers signifiants-musicaux prosodiques non verbaux, puis les charger -ensuite- d'affects au fur et à mesure de ses "associations d'idées". Pour le présent écrit, ce qui de l'affect n'est pas musicalisable est le premier objet de désir de l'inconscient du petit humain. Inconscient qui restera toujours structuré comme un langage musical.

Mots-clés : Subjectivation, Croyance, Confiance, Création, Signifiants-musicaux, vide.

AN INVISIBLE PASSAGE.

THE VOICE IN THE PSYCHOLOGICAL CLINIC OF BELIEF

Trust allows the infant to scotomise chaos's noises. Thus, he forms a void, born of a retraction of his attention. It is an unthinkable space. It is also the base for future mental creations. As the potter "creates" and "hides" simultaneously the emptiness of his vase, the infant will focus his attention on privileged sounds to generate (and hide) his scotomisation. Those human sounds will transform this "deaf hole" in a musical silence. The present doctoral study purpose is to investigate how a prosody can allow a subjectification of the infant, from a vacuum, when he heard it for the first time as a musical language. Therefore, the present dissertation argues that a prosody can create a Belief in the infant mind. Then, the Belief itself allows to bring into existence musical-signifiers, creating the desire. And creating also the unconscious of the child subjectivated. Unconscious formed as a musical language for ever.

Keywords : Subjectivation, Belief, Trust, Creation, musical signifiers, void.

CETTE THÈSE EST DÉDICACÉE À :

Pierre-Emmanuel, Morita et Jean-Pierre.

REMERCIEMENTS :

Un immense Merci au Professeur Jean-Michel Vivès pour son enthousiasmante direction de thèse et ses propres travaux, si rigoureux, passionnants et éclairants, mais surtout éveillants.

Merci aussi au Professeur Fethi Benslama, psychanalyste, pour son immense culture et son amour pour la musique de Frédéric Chopin.

Merci aux analysants, aux patients, aux stagiaires et étudiants de leur travail, leur confiance, leurs croyances, leurs étonnements, leurs doutes et leurs questionnements.

AUTRES REMERCIEMENTS :

Un grand remerciement tout particulier à Jean-Pierre et Marie-France pour leur soutien constant depuis le port de Nice, Tokyo et le Fuji Yama.

Merci à Christine Gastaud, pour sa précieuse connaissance de la médiation musicale en atelier psychologique, partagée si généreusement jusqu'au CHU de Nice. Merci de m'avoir jadis initiée au violoncelle à Charles Arzounian et Charles Reneau. Merci à Livia Rev, pour ses lumineuses leçons improvisées de piano. Merci à Olga Moll musicologue, Michaël Fourcade, inventeur de l'Orgue Sensoriel, et surtout Christine Gastaud à nouveau pour nos rares mais décisives discussions musicales d'aujourd'hui.

Merci aux psychologues : Hélène Brocq pour son accueil chaleureux de nos ateliers au CHU de Nice, Guillaume Roux pour sa très belle master-class, et Stéphanie Phan Tun Long pour son adroit maniement de l'orgue sensoriel.

Merci à Signe Andersen, neuropsychologue, d'avoir organisé à l'Institut Rossetti de Nice deux beaux ateliers d'Orgue sensoriel avec la participation de Christine Inglezakis, psychomotricienne, et du Dr Claude Cappadoro, psychiatre-psychanalyste.

Merci de m'avoir accompagnée amicalement durant ces quatre années à mes collègues et amis Lisa Huynh Van, Giusi Danzi, Zaineb Hamidi, Marie-Nathalie Jauffret, Yassine Bourouais, Pauline Deboves, Solen Cozic, Elsa Pennacchioli, Brigitte Karcher, Frédéric Nyegue, Sydilamine Bagayoko, Olivier Lenoir et Stéphanie Giraud.

LE PASSAGE INVISIBLE

LA VOIX DANS LA CLINIQUE DES PSYCHOPATHOLOGIES DE LA CROYANCE

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : LE MALENTENDU	9
PARTIE I. PRÉALABLES ET THÈSE.....	14
CHAPITRE I. MÉTHODOLOGIE : LA DÉCONSTRUCTION	14
CHAPITRE II. LA CROYANCE	18
LE POINT SOURD.....	18
Postulat sur le trauma en lien avec la croyance.....	21
COMMENT FAVORISER UN EFFET DIT DE "VÉRITÉ" ?	25
HYPOTHÈSES	32
CHAPITRE III. L'ART COMME MÉDIATION	37
LA MÉDIATION MUSICALE	38
RETRAIT STRUCTURANT	47
Le véritable premier "grand A"	47
THÈSE ET NOUVEAUX POSTULATS	50
La thèse de cet écrit : une croyance blanche	50
Le véritable premier objet petit <i>a</i>	51
L'inconscient structuré comme un langage musical	53
PARTIE II. LECTURES ET DÉBATS, LA PROSODIE ET LA SUBJECTIVITÉ	56

CHAPITRE I. LES PSYCHANALYSTES, CONCERT OU CACOPHONIE ?.....	58
L'I.P.A. ET LA VOIX CARESSANTE.....	59
LA S.P.P. ET L'EXTRÊME DE LA PSYCHANALYSE.....	63
QUELQUES LACANIENS ET L'INSISTANCE.....	69
Michel Poizat et le continuum.....	70
Alain Didier-Weill : l'être et l'incréé.....	71
Une divergence : les images.....	74
Marc-Alain Ouaknin : La Amira.....	78
Jean-Michel Vivès : De la confiance à la croyance.....	79
CHAPITRE II. LA GLOSSOLALIE D'ANTONIN ARTAUD.....	86
LA LALANGUE :.....	86
PAS MUSIQUE MAIS MUSICALITÉ.....	90
LE POÉTIQUE, TROIS JOUISSANCES NOUÉES.....	92
QU'EST-CE QU'UNE MUSIQUE ?.....	99
CE QUI MÈNE LA DANSE STRUCTURÉE : C'EST LE RYTHME.....	109
Bernard Toboul et Gilles Deleuze : Artaud le Momo.....	111
Anne Brun et Jacques Derrida : Artaud le Moma.....	112
Frédéric Pouillaude et les chorégraphes : Artaud le même.....	114
Notre thèse avec Artaud lui-même.....	115
Frédéric Vinot et la barre du rythme : Artaud le mmm-mmm ?.....	118
CHAPITRE III. LES NON-PSYCHANALYSTES.....	121
ANTHROPOLOGIE : DU CRU AU Q.I.....	121
Claude Lévi-Strauss.....	122
La réponse de Roland Barthes : le grain de la voix.....	124
MUSIQUE : ÉMEUTE AU COLLÈGE DE FRANCE.....	125
PHILOSOPHIE ET ART : CROIRE �� UNE VÉRITÉ ?.....	130
Les grands débats de toujours : entre les siècles.....	131

Dans la modernité : l'Esthétique.....	138
SIMILITUDES AVEC LES THÉORIES PSYCHANALYTIQUES	141
Winnicott avec Lacan.....	143
Christian Fierens et les pulsions du désir	144
Freud et Husserl, Lacan et Heidegger	147
Jacques Derrida, le davar mais pas sans différ <u>ance</u>	152
Partie III. CLINIQUE : L'EN-CHANTE-MENT ?	156
CHAPITRE I. LE SUJET DANS L'ATELIER D'ORGUE SENSORIEL	158
PERRIN OU LA DANSE INVERSÉE.....	159
Analyse de la construction	168
PAPIN ET LA BRÈCHE MUSICALE	180
Retour à la théorie, autisme et langage	181
Les psychanalystes-chercheurs et l'autisme	182
CHAPITRE II : LE GROUPE ET LE HARCÈLEMENT MORAL.....	187
NOTRE THÈSE ET CE GROUPE PARTICULIER.....	199
RETOUR À LA THÉORIE :	200
La forme du temps.....	200
Quatre temps subjectifs	201
L'APPEL DE L'ENTRE-DEUX : LA MUSICALITÉ.....	205
DE LA GRÈCE ANTIQUE AU BRÉSIL D'AUJOURD'HUI.	213
La musique et le temps.....	214
L'ART ET LA CLINIQUE.....	220
Papagena et Francis Bacon, quelques similitudes.....	220
La musique, un grand A troué sans concepts	221
Musicalité et Musique, un signifié, ou pas.....	224
CHAPITRE III. LA MASSE DANS LA CERTITUDE	230
MÉTAPSYCHOLOGIE COLLECTIVE	237

Paul-Laurent Assoun	237
LA VOIX DU SURMOI FÉROCE	239
LA VOIX ET LA DIMENSION SCOPIQUE	239
Lacan et la paranoïa.....	240
HITLER, IMPRÉVISIBLE ?	241
PETITE ANALYSE TRANSDISCIPLINAIRE	242
Boulez et Compagnon, Wagner et Proust	242
CONCLUSION : PRÉLUDE À L'APRÈS MI-DIT D'UN PHONE	247
ANNEXE : LA PREMIÈRE PROSODIE.....	256
BIBLIOGRAPHIE DES RÉFÉRENCES.....	257
QUELQUES CONCEPTS ET NOTIONS	287

INTRODUCTION : LE MALENTENDU

*Le monde ne marche que par le Malentendu.
C'est par le Malentendu universel que tout le monde s'accorde.
Car, si par malheur, on se comprenait, on ne pourrait jamais
s'accorder.*

Charles Baudelaire.

« *C'est par le Malentendu universel que tout le monde s'accorde* »¹, dit Baudelaire dans ses *Journaux intimes*. L'on ne saurait dire mieux. C'est uniquement parce qu'il n'y a pas d'entente parfaite que l'on peut s'accorder.

Cet écrit, sur la voix dans la clinique de la croyance, s'appuiera essentiellement sur cet avis du poète ainsi que sur le *point sourd* psychique nécessaire au mal-entendu tel qu'il a été défini par Jean-Michel Vivès² inspiré par Jacques Lacan. Car il nous faut préalablement nous rendre malentendants, là où nous sommes universels, pour pouvoir prétendre à la différence subjective de chacun. Il s'agit d'une entente pensable, et donc imparfaite, seulement une *suffisamment bonne* entente. Cette nécessité de l'imperfection, de l'*assez bon* pour prétendre à l'existence d'une subjectivité nous vient de Donald Winnicott et nous aidera au cours de cette recherche. Ce besoin de malentendu apporte de l'eau au moulin des thèses selon lesquelles la subjectivité humaine serait une erreur de la nature. Nature dans laquelle tout est toujours bien agencé, sans besoin de "*s'accorder*".

L'ART, FREUD ET LACAN

Nous aurons ici trois principaux piliers théoriques : Les écrits analytiques sur l'art d'abord, introduits ici par Charles Baudelaire, soutiendront cette réflexion par l'exemple donné par leur évolution. Car, la dynamique de la philosophie de l'esthétique est très révélatrice du fonctionnement de la psyché humaine.

Le second appui de notre trépied porteur sera l'œuvre de Sigmund Freud et de ses successeurs. Plus que jamais décriée, toujours à défendre, cette œuvre magistrale est une

¹ Charles Baudelaire, 1864, *Mon cœur mis à nu*, 2ème Journal Intime, publication posthume en 1887, Œuvres complètes, XLII-76, Volume 1, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p 704.

² Jean-Michel Vivès, *Pour introduire la question du point sourd*, dans *La voix dans la rencontre clinique*, Psychologie clinique n°19, Paris, L'Harmattan, 2005, p 10.

imperturbable force de recherche en mouvement, source de la naissance et surtout de la vitalité de la psychanalyse.

Et enfin, les œuvres de Jacques Lacan et de ses suivants seront notre troisième pilier.

Baudelaire et son *malentendu* pacificateur inspirera donc ces pages. Mais pourtant, les situations de mésententes entre les sujets ne sont pas forcément lénifiantes. Une dose de surdité est nécessaire à l'accord des subjectivités entre elles. Mais un excès de cette même surdité peut mener jusqu'à l'autisme ou au désaccord, parfois avec une violence extrême, comme nous le verrons avec le groupe et les masses. Et l'inverse est tout autant vrai, la violence et le rejet amènent la surdité ou bien l'écoute en excès, ce qui empêche d'entendre. Le langage lui-même, trésor subjectivant, peut être annihilé par le manque ou l'excès de croyance, comme par le manque ou l'excès de malentendu. Nous verrons plus avant qu'un étrange défaut d'audition psychique nous exclu de la subjectivité quand le point sourd n'est pas imparfait, quand il n'est pas juste *assez bon*. Et, qu'un non moins étrange défaut d'écoute psychique fait de même si le sujet n'adhère pas à sa propre écoute : s'il n'y croit pas, ou bien s'il y croit trop. C'est-à-dire s'il est dans la certitude d'entendre bien.

LA VOIX ET LA CROYANCE

C'est la problématique de la croyance qui nous entraînera dans ces pages. L'objectif de ces dernières est de mieux entendre ce qui a pu se "*passer*" chez le poète Antonin Artaud d'abord, puis dans nos situations cliniques, chez les sujets et dans le groupe ; puis enfin ce qui peut –ne pas– se passer avec les masses quand l'empêchement de croire (par le désespoir ou bien la certitude) altère la subjectivité, amenant par-là une violence dangereuse ou un abattement dépressif également dangereux chez les sujets concernés.

Si nous sommes gravement traumatisés, déprimés ou mélancoliques, nous sommes plongés dans le hors-sens, avec une impossibilité de croire qu'un quelconque sens puisse advenir un jour. Ce non-sens impacifiable rejoint ici –c'est un postulat de cet écrit– le blocage subjectif dû à une certitude bornée. Certitude en la vérité d'un seul sens, empêchant également toute croyance en la possibilité de l'advenue de nouveaux concepts. Il s'agit donc ici de la clinique des pathologies de la dynamique de la croyance.

Et, puisqu'il est question de surdité, d'entente et d'écoute, les voies qui nous guideront seront souvent des *voix*. Celles sur lesquelles voguent le langage et sa *lalangue*, avec leur signifiante.

Après quelques éclaircissements préalables sur la croyance en première partie, nous verrons dans notre deuxième partie sur nos *Lectures* que les théoriciens appréhendent très différemment les uns des autres la voix, ou plutôt prosodie chez l'infans, ainsi que les

aventures de l'énigmatique Antonin Artaud avec sa glossolalie. Dans notre partie théorico-clinique, nous irons à la rencontre de deux sujets, Perrin à la prosodie indistincte et Papin diagnostiqué "autiste" ; d'un groupe, avec la carillonnante Papagena et sa *lalangue* ; puis d'une masse, avec le tonitruant Hitler et "sa" musique empruntée à Wagner.

Les situations de mésententes entre les sujets sont souvent difficiles à démêler. Dès le départ d'un échange langagier, en plus du sens, se pose la question de la quantité et de la tournure des investissements psychiques mis en jeu, et c'est souvent la prosodie et la "manière" de l'expression qui nous guident à ce propos. Cela nous mènera à examiner les accords et désaccords entre notamment les psychanalystes d'aujourd'hui sur le statut de la musique, ou de son absence, dans la voix des sujets, et le poids de croyance qu'il porte.

La prosodie, que nous appellerons parfois la *lalangue* avec Jacques Lacan, est considérée tantôt comme un enjolivement naturel propre à attirer l'attention, tel que le chant des oiseaux, tantôt comme un langage narratif. Enfin, quelques idées intermédiaires apparaissent. Les dissonances sur ce thème sont souvent débattues avec ferveur et une argumentation quelque peu fleurie dans les congrès des chercheurs en psychanalyse. Nous distinguerons leurs arguments.

Les grands rhéteurs contemporains de la psychanalyse nous donneront leur avis sur le moment de l'apparition du Sujet dans la psyché humaine elle-même naissante, et nous pourrons nous en inspirer. Pourquoi lier la prosodie et la croyance à la première apparition du sujet ? Parce que c'est à ce moment-là, dans la voix de l'infans, qu'elles sont le plus observables liées entre elles (sans trop d'éléments parasites). Elles s'entendent sans médiation dans la voix des sujets naissants. La croyance sera alors synonyme d'adhésion psychique.

Alain Didier-Weill, Bernard Golse, René Roussillon, Jacques-Alain Miller, Charles Melman et Jean-Michel Vivès seront nos distingués porte-étendards dans cette discussion très vigoureusement animée.

Ensuite, dans la troisième et dernière partie de cet écrit, nous pourrons observer *in situ* que les situations de mésententes entre les sujets ne sont pas toujours clairement déterminées. Nous partirons tout d'abord faire la connaissance de Perrin, "disc-jockey de son institution", et de Papin, jeune "autiste", tous deux sujets-héros de ces pages. Nous découvrirons ensemble que des psychologues réunis autour d'un tout jeune homme dans un atelier de Psychologie et Musique peuvent ne pas être d'accord sur son niveau de langage. Les uns penseront qu'il parle très bien ; les autres qu'il n'a jamais accédé au langage. Et cela bien qu'il soit en fin de scolarité dans le lycée de son institution ! Comment cela se peut-il ? Le plus surprenant de

l'affaire sera leur ignorance commune de cette mésentente alors qu'ils discuteront ensemble à son propos.

Cela illustre la non-évidence de l'entente dans l'échange entre les sujets humains. Le jeune Perrin nous permettra de montrer qu'entendre une prosodie existante n'est pas naturel chez l'humain. « *Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend ; le dit ne va pas sans dire* », nous a averti Lacan en 1973 dans *L'Étourdit*³. C'est-à-dire que le sens d'un énoncé éclipse l'énonciation et l'énonciateur. Mais nous verrons que pour Perrin au départ de son atelier de Musique et Psychologie ce sera plutôt : qu'on dise reste inconnu derrière ce qui ne s'entend pas. Et, qui plus est : qu'on n'entende pas, peut rester inconnu de ceux qui entendent. C'est dire combien il est délicat de juger du niveau d'éveil subjectif et de possession du langage d'une personne, malgré une apparente facilité.

Un deuxième exemple aussi surprenant est celui des services de réveil de coma des CHU français (et à l'international) où c'est au psychologue clinicien d'annoncer à une équipe de neurologues, de psycho-neurologues, orthophonistes, et autres, si un patient est bien revenu à la vie subjective, ou non, en fonction de la présence ou de l'absence d'échanges langagiers en séance.

Naturellement cette question pose la problématique du langage "potentiel " et du langage non-verbal dans l'évaluation de la subjectivité présente ou non chez une personne. Cet écrit revendique le statut de Sujet humain à part entière (c'est le cas de le dire car il n'y a pas forcément division) chez toute personne consciente quel que soit son état de santé mentale, psychique ou physique, qu'elle possède ou non l'usage du langage. L'apparition de ce dernier dans l'échange ne signera dans ces lignes que la division de ce même Sujet, devenant alors un "Sujet divisé". Nous y reviendrons très vite dans les chapitres qui suivent. Mais il importe avant tout de poser rapidement ce postulat : nous ne rencontrerons jamais d'être humain non-sujet. Par raccourci, nous parlerons de "subjectivation" et de "désobjectivation", mais il s'agira toujours de la partie "subjectivation inconsciente" d'un être. Car personne ne peut devenir entièrement désobjectivé, à moins peut-être de sombrer dans une inconscience sans rêve ou dans la catatonie la plus extrême.

L'existence de cette division de la subjectivation explique-t-elle les désaccords ? C'est peut-être l'inverse. Les causes de désaccord entre les sujets sont souvent loin d'être univoques comme nous le verrons au long de ces pages. Elles sont souvent surdéterminées au sens freudien du terme. Des raisons diverses confluent en faisceau. Certaines sont en surface,

³ Jacques Lacan, 1973 (*L'Étourdit*, Scilicet 4), *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p 449.

observables, les conflits d'intérêts par exemple. Mais d'autres minent le fleuve de la pensée du courant invisible d'un non-sens profond dont l'obscurité vient baigner les bases des édifications du psychisme. Ce soubassement de non-entendable, que Jacques Lacan a nommé le Réel⁴, menace l'édifice de la psyché d'effondrement. Mais, cette menace est ce qui conduit aux efforts entre les sujets pour s'accorder, nous dit Baudelaire. Elle est donc indispensable, ne serait-ce qu'à ce titre.

Malheureusement, l'entente entre les sujets est parfois empêchée par un manque de croyance. Cela malgré le bon dosage de *malentendu*. Car il faut croire à du sens à venir, pour décider de s'accorder. Et, il faut pouvoir espérer surmonter la menace de la mésentente. Menace d'une lame de fond potentielle du courant souterrain du Réel, dévastatrice par un trop plein de non-sens ou bien de trop-de-sens. Comment trouverions-nous la force de la croyance en un accordage, c'est-à-dire l'adhésion à de l'idéal commun, quand nous sommes submergés par le Réel lacanien entraînant dans son sillage la sidération et parfois le délire (réactionnel) ? C'est la force d'un arrachement à ce qui –est–, pour adhérer à plusieurs à ce qui à priori n'est pas –mais surgit alors du néant du fait d'une croyance commune. C'est un accord anticipateur, l'anticipation d'une entente. Est-il pour cela besoin de jeter en partage un lien de croyance pour avancer en cordée ? Oui, et ce lien, nous allons maintenant le découvrir est celui du langage et de la voix qui le porte. Mais où commencent le langage et la division du Sujet ? ...dans la *Voix*, la croyance ou le logos ?

⁴ Le réel lacanien correspond à tout ce qui –est–, mais n'est pas représentable. C'est l'irreprésentable qui nous sidère. La mort, par exemple, ne peut se penser que maquillée, mystifiée, ou seulement évoquée. Voir par exemple dans la leçon de J. Lacan sur la Verneinung du 10 Février 1954, cette définition du Réel « *ce qui n'est pas reconnu est vu* », dans Le Séminaire *Les écrits techniques de Freud*, 1953-1954, inédit. Le Réel lacanien est donc l'insymbolisable, mais pas le non sensible.

Aux éditions du Seuil, Livre I, 1975, page 70, la phrase a été supprimée par Jacques-Alain Miller. Mais, elle se trouve dans la sténotypie prise *in situ* par Gloria Gonzalez, la secrétaire de Lacan, visée par Lacan. À lire dans <http://www.ecolelacanienne.net/pictures/mynews/E6C12F4A39985C98E6CB8593DCAF2224/1954.02.10.pdf>, Jacques Lacan, *Les écrits techniques de Freud*, site de l'École Lacanienne, 10 Février 1954, p 30. De la même façon, elle sténotypie lors de la séance du 17 Février 1954, en relation avec *l'homme aux loups* comme pour la précédente, « *le réel est, en somme, ce quelque chose qui résiste absolument à la symbolisation* ». Jacques Lacan, 1953-1954, *Les écrits techniques de Freud*, inédit.

PARTIE I. PRÉALABLES ET THÈSE.

CHAPITRE I. MÉTHODOLOGIE : LA DÉCONSTRUCTION

*La psychanalyse n'a qu'un médium,
la parole du patient.*

Jacques Lacan⁵.

Écrire sur la voix dans la croyance en psychanalyse implique un effort étonnant, celui de penser souvent musicalement (car la prosodie est musique) c'est à dire non-verbalement, et d'écrire verbalement. Cette tâche demande un effort particulier de bascule incessante entre deux formes de langages. Pour Roland Barthes la raison de cette difficulté est qu'« *il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence* ». L'auteur pense d'ailleurs qu'« *aucun écrivain n'a bien parlé de musique* ».⁶ Très loin de vouloir surpasser "les écrivains" en expertise, nous nous arrêterons dans les pages qui suivent à un niveau d'analyse musicale basique et accessible à tous, afin de chercher le joint, ou plutôt la coupure, qui peut exister chez tout un chacun entre *le général* et *la différence*.

⁵ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 247.

⁶ Thierry Laisney, *La musique pour Barthes*, blog de la Quinzaine Littéraire, article mis en ligne le 4/11/2010.

Pour tenter de mieux répondre à notre question "*où commence la division du Sujet ? ...dans la Voix, la croyance ou le logos ?*", il nous faut par contre adopter une méthodologie plus poussée en ce qui concerne la recherche en psychologie.

Celle-ci sera basée sur une réflexion théorique, issue de lectures. Mais elle sera tout autant le résultat d'une recherche clinique. Notre cheminement méthodologique à l'intérieur de ces pages se présentera sous la forme d'un va-et-vient entre cette théorie et cette clinique tentant de se défaire des idées qui seraient des préjugés sans pour autant suggérer des prêt-à-penser de remplacement.

Puis, nous nous proposerons d'analyser principalement les signifiants prononcés par les Sujets en situation clinique comme le recommande Mallarmé quand il écrit, « *Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers. C'est avec des mots* ». ⁷ Nous ne ferons pas de vers dans cet écrit, mais nous verrons que les analysants –eux si– en feront en séance avec leurs analystes. Nous ne nous contenterons pas de mots non plus... car les vers sont faits pour être lus à voix haute. Ainsi, les voix énonciatrices des sujets analysants et des analystes avec leurs prononciations, intonations et modulations seront également notre point de mire. Le langage, verbal ou non, sera notre principal outil de travail.

Le but de cette recherche est au final de venir en aide à la clinique psychanalytique. Et donc de favoriser une meilleure répartition de la jouissance (au sens lacanien du terme⁸) chez les sujets souffrant de pathologies de la suridéation (éloignement du principe de réalité) ou de la désidéation (désespoir) c'est-à-dire dans l'ensemble des maladies de la croyance.

La méthodologie qui nous éclairera sera une résultante de la métapsychologie. Elle se fondera sur la clinique transféro-contre-transférentielle. Et nous verrons que les constructions des situations cliniques à partir des observations seront ici séparées de leurs analyses dans la mesure du possible. Cela permettra de laisser place à d'autres hypothèses de recherche à venir, ainsi qu'à d'autres déductions cliniques.

Tant qu'il y aura du sujet à advenir c'est-à-dire des personnes humaines, quel que soit leur état, j'utiliserai ici une méthode que Jacques Derrida a étendue après que Jacques Lacan mais surtout Sigmund Freud l'aient utilisée en psychanalyse : *la déconstruction du savoir*. Elle ne

⁷ Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, vol. I, la Pléiade Paris, Gallimard, 1998.

⁸ Sigmund Freud définit *La Jouissance* comme « *le but de la pulsion* » (pulsion qui est à la limite entre le psychique et le somatique) dans, 1915, *Pulsion et destin des pulsions*, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1988. Cette *Jouissance* devient chez Jacques Lacan ce qui échappe au langage et donc ne peut s'atteindre qu'à travers lui, via la pulsion C'est une sidération de la structure psychique, un accès vers le Réel qui déconstruit l'ordre symbolique. Jacques Lacan, 1956, Séminaire sur *La lettre volée*, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p 11-64.

prétend pas renier la théorie, mais l'ébranler. La délivrer de ses préjugés par une analyse des signes, devenant signifiants⁹.

Cette déconstruction oblige à tenter la création toujours renouvelable d'une nouvelle disposition clinique. Aussi, nous verrons qu'à l'hôpital et dans une autre institution, en tant que clinicienne je quitterai le cadre sécurisant de mon cabinet et de la référence à mes propres analystes. Le cadre deviendra celui de ma permanence psychique. Je m'impliquerai dans des dispositifs favorisant un infime creusement des croyances (infime car respectueux de leur nécessité), aiguillon de (re)subjectivation, cela dans une bienveillance dénuée de neutralité. Engagée, mon unique « *neutralité est d'éviter la sidération de telle sorte que toute écoute soit momentanément perdue* ». ¹⁰

La seule asymétrie sera celle de ma responsabilité envers ce patient. Car la symétrie de l'interlocution sera de rigueur dans la non confusion incestuelle des places. L'unique structure psychique envisagée ici sera la structure langagière.

L'intérêt sera toujours celui du sujet. Entendre son dire et pointer les manifestations de son inconscient le moment venu, l'amènera à son propre questionnement singulier par un cheminement spécifique, le sien.

Enfin, un postulat invariable de cette méthodologie sera celui de la supposition (la croyance) de la possibilité de l'existence d'un *sujet de l'inconscient* chez tous les Sujets, sans aucune exception¹¹.

Nous nous situerons préférentiellement dans le champ de la pulsion invocante¹² afin de border au plus près l'impossible, l'impensable, à la quête de la relance de la pensée des sujets. Pensée qui n'existe que dans le mouvement de la dynamique psychique donnant vie à

⁹ Les signes cessent ainsi d'être de simples étiquettes de communication, apposées sur les objets, pour entrer en dynamique dans des chaînes langagières signifiantes. Ils se détachent des objets qu'ils représentent pour se relier à d'autres signes et se redéfinir les uns les autres en chaînes bouclées dans des aller-retours d'*avant* et d'*après-coup*.

¹⁰ Pierre Fédida, *L'absence*, Gallimard, Paris, 1978, p. 374.

¹¹ Dans la psychose, par exemple, nous supposerons que le symptôme, quatrième nœud lacanien, pourrait être remplacé par un *sinthome* tel que Lacan propose de le penser dans le Séminaire livre XXIII.

¹² Tirant son nom du latin *Invocare*, appeler, la pulsion invocante est celle du « *désir de l'autre* » (« de » étant à entendre dans les deux sens, de l'autre vers soi et de soi vers l'autre). La *Voix* étant son *objet*, la pulsion invocante est particulièrement liée à la parole. Voir la discussion avec François Whal, de la séance du Séminaire du 20 mai 1964 : Jacques Lacan, « *...la pulsion dite orale, anale, auquel j'ajoute la pulsion scopique et celle qu'il faudrait presque appeler la pulsion invocante, qui a ce privilège, comme je vous l'ai dit incidemment (.../...) a pour propriété de ne pas pouvoir se fermer* ». op. cit. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p 182.

l'Imaginaire et ses idéaux. Celle-ci étant permise par la fracture amenée par le Symbolique dans l'infini du Réel ainsi que dans la finitude de l'Image.

Mais il nous faut d'abord être bien au clair sur les définitions préalables des termes de cet écrit, d'où les deux chapitres suivants donnant quelques points de vue, définitions, postulats et hypothèses préalables. Le dernier de ces deux chapitres se terminera par l'énoncé de la thèse.

Cela avant d'aller vers nos *Lectures* à la rencontre d'Antonin Artaud et des grands experts en langage et psychanalyse, anthropologie, philosophie et musique, puis d'aller ensuite dans notre partie clinique au devant de Perrin et Papin dans le chapitre sur *le sujet*, de Papagena dans le chapitre sur *le groupe*, et d'Hitler avec Wagner dans le chapitre sur *la masse*.

Partons avec cette méthodologie vers une recherche où la clinique, aidée de la théorie, tentera avec chacun des analysants malades de la croyance (l'idéal), le pari de la mise en place de ce dispositif visant à favoriser la (re)subjectivation.

Commençons donc par prendre connaissance des définitions propres et des contextualisations particulières des termes fondamentaux de cet écrit afin de l'éclairer.

CHAPITRE II. LA CROYANCE

Faust : *J'ignore le doute et n'ai peur
Ni de l'enfer, ni de son diable...
Mais je suis, pour cela, privé de tout
bonheur.* Goethe.¹³

Le docteur Faust est un exemple édifiant des pathologies de la croyance. Il n'a plus de crainte. Mais il n'est pas heureux pour autant. Pour Goethe, c'est même parce qu'il ne re-doute plus rien et ne doute plus de rien, qu'il est psychiquement malade, privé du bonheur. Car dans la satiété sans un trou d'inquiétude, le bonheur s'annule lui-même. Assouvi, le bienheureux s'ennuie dans le dé-goût de la perte du désir. Malade, il ne croit plus en rien, c'est-à-dire qu'il n'investit plus rien d'affect, n'adhère plus à rien, au sens psychanalytique du terme. Faust, grand savant, chercheur des sciences dures et humaines, ne croit plus qu'il existe quoi que ce soit à trouver. Car, sans le doute, il n'est point de croyance. Il est sans crainte mais aussi sans espoir. Les *cas* de non-croyance, comme celui du docteur Faust, sont souvent dé-nommés *états limites* dans la modernité où ils apparaissent beaucoup plus fréquemment que par le passé¹⁴. Car ils ont toujours existé, mais en moindre proportion. Ce qui s'est généralisé dans la modernité c'est la désillusion des populations en leurs religions d'abord puis en d'autres idéaux plus politiques ou traditionnels. Ces états dits *limites* regroupent, nous le verrons plus loin, des sujets en difficulté avec ce que l'on pourrait appeler ici leur point de doute. Nomination se référant au *point sourd* de Jean-Michel Vivès.

LE POINT SOURD

Le *point sourd* permet la pulsion invocante, comme le *point aveugle* est garant de la vision et sa pulsion scopique. Cette référence essentielle parcourra l'ensemble de cette thèse, d'où le choix de son directeur par ailleurs psychanalyste et auteur expert en ce qui concerne l'illusion et le trompe-l'œil, auxiliaires de la croyance. Le doute se doit de creuser la croyance pour qu'elle puisse se structurer comme une pulsion et se ressentir comme une poussée dynamique

¹³ Johann Wolfgang von Goethe, 1808, *Faust* Ier, trad. Gérard de Nerval, *Théâtre complet*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, première partie de la tragédie.

¹⁴ Charles Melman, entretiens avec Jean-Pierre Lebrun, 2005, *L'Homme sans gravité, jouir à tout prix*, Essais 453, Folio, Paris, Gallimard, 2007.

et subjectivante. La source de cette pseudo-pulsion de croyance ne serait pas le corps ; ce serait le langage.

Ce qui pourrait s'en détacher ne serait pas un objet mais un petit bout de savoir. Car la croyance se vit tel un savoir sur la réalité. Réalité qui dans cet écrit sera toujours un Réel revêtu de Symbolique et d'Imaginaire. Sans un point de doute (ignorance qui se reconnaît comme telle) il y aurait certitude en cette réalité. La certitude est une maladie de l'humain, une illusion délirante qui empêche l'illusion structurante que fonde l'espoir. Espoir qu'est la croyance. Dans la certitude, il ne s'agit plus de croyance car un point de trauma (un point de désillusion dû à la castration) fait défaut. Mais quand il y a trop de doute il n'y a plus de croyance non plus, c'est la sidération. Nous voyons qu'avec les maladies de la croyance, cette thèse se situe dans les registres de l'idéal, du sens et du trauma.

LA CROYANCE DÉSIRE

La croyance relève du désir, nous explique déjà Sigmund Freud en 1927 dans *L'avenir d'une illusion*¹⁵. Elle permet aux sujets de rêver à l'idéal sans le figer : fonction d'idéalisation en marche, elle recèle –comme le grand rideau rouge du théâtre– un trou pour la lucidité d'un cillement protégé vers l'autre scène. Autre scène de la croyance qui est le hors-temps de la jouissance au sens lacanien et de sa désubjectivation. Il y a deux façons d'entrer dans cette jouissance, ce sont les deux façons de suspendre l'attente que constitue la croyance : la suridéalisation où le Moi se fige et arrête son attente car son idéal semble atteint (et le temps s'arrête) ; ou bien le trauma où l'attente s'arrête la première (et le Moi et le temps se dissolvent). Dans les deux cas nous sommes dans la stagnation et la désubjectivation. Dans la jouissance, le temps n'est plus espéré, plus escompté, alors il ne compte plus.

La jouissance sera ici la sensation indescriptible d'un flottement sans durée dans l'indéfini chaotique où il n'y a pas de pensée langagière opératoire. Il n'y a plus ni symboles en fonction, ni représentations. Se re-présenter quelque chose ramènerait le temps car il faut au minimum deux temps celui de la présentation et celui de la re-présentation. La jouissance est pourtant très recherchée par les humains dans un abandon de soi préparé, dans la jouissance sexuelle par exemple, dissolvant les frontières de notre propre corps. Mais, la jouissance est gravement pathogène si elle s'impose en excès par une effraction inattendue transformant

¹⁵ « Ce qui caractérise l'illusion, c'est d'être dérivée des désirs humains (...) Ainsi nous appelons illusion une croyance quand, dans la motivation de celle-ci la réalisation d'un désir est prévalente, et nous ne tenons pas compte, ce faisant, des rapports de cette croyance à la réalité, tout comme l'illusion elle-même renonce à être confirmée par le réel. ». Sigmund Freud, *L'avenir d'une illusion*, trad. Marie Bonaparte, Paris, PUF, 1971, p 44-45.

sans appel le langage en vacuité et notre corps en choses disloquées. Quand la croyance vacille, les substituts que sont les symboles et les images ne sont plus très crédibles, nous sommes alors proches du réel lacanien. Ce réel est ce qui est bien réel mais ne peut se concevoir, ni se croire (la mort, la jouissance, l'effroyable). On ne peut le penser, en avance ou en souvenir, même s'il est réel, même si au présent on le ressent. On ne peut donc rien en attendre. Et sans attentes le temps et la pensée s'immobilisent : c'est la pathologie.

Pour que la pensée revienne découper le temps et l'espace, ce réel doit être tranché par l'acéré du symbolique et voilé par l'imaginaire. Une part en devient alors pensable car elle se transforme en réalité. Là, dans la réalité, c'est-à-dire dans la pensée langagière et ses images, le temps et l'espace se déploient. Par contre, dans le réel sans langage qui traîne encore dans le fond(ement) de notre esprit et le soutient, chaque instant est une éternité, chaque espace est sidéral.

UNE PSEUDO-PULSION

Le postulat de départ de cette thèse est donc que la croyance est un vecteur psychique (une fonction d'attente) s'enroulant autour d'un point de doute c'est-à-dire de questionnement. L'attente...attendre en psychanalyse c'est différer, nous nous y attarderons. Parfois cet attardement et ce différé prendront l'allure d'une « *différance* » au sens de Jacques Derrida. La croyance s'oppose ici à ces deux extrêmes que sont la plénitude de la certitude et le désespoir du trauma. Elle se paralyse dans sa complétude quand le point de doute disparaît ; c'est la certitude. Et, elle s'éteint dans son évidement quand il s'hypertrophie ; c'est la sidération.

Savoir sur la réalité et sa temporalité, la croyance est trouée d'un savoir sur le Réel lacanien et son intemporalité. Mais, ce dernier savoir y est voilé d'ignorance. Le doute quant à la réalité vient faire écran au Réel. Pour croire, il faut faire abstraction de la lucidité où il n'y a rien à attendre. La croyance c'est savoir sans vraiment voir *Ça*. L'éclat du réel n'est pas caché mais tamisé pour que le sujet puisse le supporter sans en être aveuglé. Le sujet se doute de quelque *Chose* au creux de son attente folle. Fol espoir que son existence en ce monde ait un sens ... espoir créateur d'une vie.

Pour ne pas accéder à la lucidité funeste d'un savoir impossible lové au creux de la croyance, le sujet cache ce trou, où tout est certain, d'un doute qui le dissimule, empêchant d'en prendre clairement conscience. Mais, de ce fait il le révèle en le désignant de ce voile. La croyance sera toujours ici une supposition, et non une acquisition. Ne dit-on pas *je crois* pour dire *je ne*

suis pas sûr. Je crois sera dans cette thèse l'équivalent de *je pense* et de *j'imagine*. Ce pensé, investi d'affect, n'est donc jamais certain ni complet.

Mais, Faust ne croit-il pas au diable ?, pourrait-on se demander, puisqu'il l'appelle et lui parle tout au long de l'œuvre de Goethe. La réponse est *non*, il n'y croit pas. Cette existence du diable, il en est certain. La certitude lui ôte la peur. Il avance irrémédiablement vers son destin, sans surprise possible. Dans l'hyper-idéalisation, son imaginaire est atteint d'une inflation démesurée. Le délire de Faust est celui de la certitude de l'existence du diable et de ses pouvoirs illimités. Délivré de la question de l'existence du démon, il s'abandonne dans la répétition et en excès au plaisir, sans l'au-delà de son principe. C'est-à-dire qu'il bascule dans la jouissance. Il est fasciné par l'image du paradis tangible d'une jeunesse insouciante à laquelle il peut encore accéder avant sa mort prochaine de vieillesse, grâce à la damnation de son âme. Dans notre réalité, son Lucifer pourrait s'appeler Alcool ou bien Drogues. L'enfer serait la dépendance qui s'en suit car quiconque décide de s'y adonner à l'excès, pour jouir d'une dé-castration symbolique, en encoure le risque. Dans les premières pages du Faust de Goethe le héros appelle toujours le malin dans les effluves de l'alcool. Cette suridéalisation de l'image du paradis du plaisir sans limites est suivie ensuite d'un "état de manque" dans lequel la pulsion de mort, en laquelle Lacan voit le Surmoi, lui hurle de "*Jouir !*".

Postulat sur le trauma en lien avec la croyance

Le trauma, quand il est déstructurant, est la deuxième maladie de la croyance. À l'opposé exact de la certitude (sens totalisant et figé), l'autre extrémité du Sens c'est le désespoir, la dé-croyance, le sans-sens. Le traumatisé est désabusé et passe par le mécanisme inverse, pour basculer finalement lui aussi dans la jouissance qui s'atteint aussi par la souffrance. Mais lui, voit son imaginaire enrayé, paralysé, tournant à vide sur une image d'effroi, dans l'exacerbation du scepticisme et de la peur. Image à laquelle il ne parvient pas à donner du sens. Ces deux souffrances, aux extrêmes opposés de la croyance, seront les pointes extrêmes de l'objet de cette recherche : l'hyper-investissement d'un idéal (certitude, avec perte du doute et de la crainte, favorisant les manifestations paranoïdes) et la sidération (effroi et peur, désinvestissement de tout idéal, avec perte de l'espoir).

Si le Sujet dans la certitude délire aisément, le désespéré, lui, n'est pas capable de recourir au délire pour se défendre, ni même à une véritable dépression. Il est emmuré par un souvenir trop réel parasitant son imaginaire (flashes, cauchemars, etc.). Ce souvenir est la plupart du temps celui d'un traumatisme précurseur du trauma. Si traumatisme il y a. Car un postulat du

présent écrit est que la perte de la croyance –si et seulement si elle est involontaire et intervient sans préparation psychique du sujet– peut mener à la sidération sans passer par l'effraction d'un événement traumatique (accident attentat, etc.) : l'apparition du Réel est désubjectivante qu'il arrive de manière explosive ou silencieuse ; car c'est l'impossibilité de le voiler qui est psychopathogène, davantage que sa proximité.

SURIDÉALISATION ET DÉSIDÉALISATION SE REJOIGNENT.

Goethe a pressenti dans son Faust les prémices du scepticisme contemporain, et anticipé son possible effet de dés-espoir. Ils ont annoncé le modernisme. À partir de l'observation des nouvelles maladies psychiques, cet écrit postule que la perte de la croyance en un parti, un dieu, un amour ou tout autre idéal surinvesti, peut plonger dans la sidération ceux des sujets qui en développeront un trauma après un temps de latence. Ces "nouvelles maladies" sont venues de la désillusion puis de la certitude réactive hyper-investie dans les parties du monde encore attachées aux traditions de la foi, et aussi à partir du désenchantement qui a suivi l'effondrement du communisme dans les sociétés laïques dites occidentalisées.

Cette hypothèse en entraîne une autre : la certitude est non seulement déstructurante en soi, mais en plus elle prépare le lit du trauma pathologique. Car le désabusement sera d'autant plus pathologique que les croyances du sujet étaient auparavant idéalisées. Autrement dit, plus l'idéal du sujet est surinvesti (c'est-à-dire, moins il est troué de doute), plus le sujet sera susceptible de pâtir de l'effroi venu de son dévoilement forcé.

Une hypothèse préalable de cet écrit est que plus le sujet s'auto-abuse plus il souffre de la désillusion lorsqu'elle se produit. Il ne s'agit là aucunement d'une hypothèse de prédétermination au trauma, innée ou culturelle. Car il y a une surdétermination (coïncidence de plusieurs facteurs déclenchant) qui cause cet état de rigidité dans la croyance. Cet état de suridéalisation, tentative de défense pathogène prédisposant au trauma, peut se présenter passagèrement ou durablement chez tout être humain, quelle que soit sa nature ou sa structure. C'est pourquoi le trauma est imprévisible : un même événement traumatisant (catastrophe naturelle, génocide, etc.) ne déclenchera de trauma dans l'après-coup (après un deuxième vécu traumatisant comme nous l'a expliqué Freud¹⁶) que chez une partie des victimes. Et un événement beaucoup moins spectaculaire peut traumatiser quelqu'un de fragilisé, alors que ce même sujet peut paraître intraumatisable auparavant ou plus tard. Nous irons donc à la rencontre des sujets de l'hyper-modernité, chez qui se côtoient le désappointement de l'après-

¹⁶ Sigmund Freud, 1920, *Au-delà du principe de plaisir*, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1968, p 7-82.

illusion et sa tentative de défense en sur-illusion réactive. Les sujets souffrant de ces maladies contemporaines ont fréquemment été baptisés cas "limites", ce qui ne veut rien dire car ils se partagent en fait entre névrose et psychose¹⁷, et il n'y a personne à cheval entre ces structures. Même s'ils sont tous divers et singuliers.

Mais, les personnes souffrant du *malaise dans la modernité* ne demandent plus au démon la jeunesse, le don d'ubiquité et la possibilité de manger des fruits d'été en hiver, comme Faust. Tout cela ils le possèdent déjà car l'espérance de vie a doublé ; la chirurgie esthétique efface l'outrage des ans ; les avions ont mis fin aux saisons, et l'électronique nous rend capables de communiquer avec le monde entier. Aujourd'hui, les sujets qui sont dans la certitude pathogène faustienne s'abîment dans la répétition de la satisfaction de besoins toujours renouvelés dans l'excès sans avoir d'autre but que cette jouissance. Ils sont davantage comblés que Faust ne l'était dans l'esprit de Goethe, et les Marguerites peuvent accéder à ces jouissances. Ces sujets "gâtés" rejoignent paradoxalement par-là ceux du trauma.

L'EFFET DE VÉRITÉ

Comment rendre (re)opérante une fonction de croyance défaillante, lui (re)donner sa dynamique quasi pulsionnelle ?

Jacques Lacan a mis à notre disposition des effets de vérité, d'illusion et de semblant, structurants¹⁸ ou non, dont les noms nous indiquent qu'ils se situent bien dans les registres de la croyance et de la lucidité. Nous pouvons même être confrontés à ce que j'appellerai un effet de mensonge structurant. Structurant, car ce mensonge prémédite son auto-dénonciation comme mensonge, il ne vise pas à tromper, et véhicule une part de vérité. Qu'est-ce que la vérité ? Dans cet écrit comme chez Lacan, c'est le dévoilement du voilement, c'est-à-dire le dévoilement du voile, la monstration de l'occultation et donc la désignation de l'approche du réel.

¹⁷ Les personnes structurées de façon dite "pervers" ne seraient, elles, ni dans la croyance, ni dans la certitude. Elles ne sont donc pas situables dans Les cas dits "limites" dont il s'agit ici. Le psychanalyste Rey-Flaud les compare aux personnes dites "autistes". Elles verraient bien la castration symbolique, et le petit doute qui l'accompagne, mais "*quand même*" décideraient de ne pas y croire. En quelque sorte elles ne sont pas dans la certitude ni dans la croyance d'une idée, car elles sont certaines du percement. Ce n'est plus un trou de doute mais un trou de certitude. Henri Rey-Flaud, 2010, *L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*, Paris, Flammarion, 2008.

¹⁸ « Si j'ai parlé d'heure de la vérité, c'est parce que c'est celle à quoi toute la formation de l'homme est faite pour répondre, en maintenant envers et contre tout le statut de son semblant ». Le Séminaire (1971-1972), Livre XIX, ...ou pire, inédit, leçon du 20 Janvier 1971.

L'effet de vérité¹⁹ vient d'un mouvement de dévoilement-revoilement d'un éclat de réel, fulgurance de lucidité éblouissante suivie immédiatement de son revoilement. C'est-à-dire un retrait du doute obscurcissant l'évidence du réel suivi d'un nouveau doute le re-assombrissant presque simultanément. Le doute est du coup mis en évidence. L'effet de vérité, au sens lacanien, est donc en fait un effet de lucidité suivi d'un effet d'illusion.

Cet "effet de vérité" lacanien est un éclair de désillusion surprise -structurant- provoqué par l'analyse. Il survient dans un "instant clinique" lorsqu' une soudaine lucidité de l'analysant (effet de sidération structurant) est permise dans le transfert. L'analyste détourne son attention massivement investie dans la fascination d'une image pathogène (idéale, réductrice ou traumatisante) en déconstruisant les signifiants apportés par son analysant pour la construction-crédation par ce dernier d'une nouvelle force de réalité en mouvement, subjectivante.

Il s'agit pour l'analyste de favoriser la survenue d'un effet de coupure dans la continuité de la stase d'une faculté de croyance figée ou éteinte, par une déliaison²⁰ des tissages imaginaires du Sujet, ou par le percement d'un infime point de doute. Le Sujet entre-devine alors le Réel de la décroissance.

UN TRAUMA STRUCTURANT

Cette déconstruction est doucement et prudemment "traumatisante" selon notre propre définition du trauma par perte de croyance. Elle est patiente et protégée par le transfert. Mais elle éclot souvent en une étincelle soudaine de lucidité. Lucidité qui sera aussitôt (re)voilée par le sujet, mais par de nouvelles croyances dynamiques et non figées. Lacan a trouvé un autre nom pour cet effet : la "poésie" : « *L'astuce de l'homme, c'est de bourrer tout cela –je vous l'ai dit– avec de la poésie qui est effet de sens, mais aussi bien effet de trou. Il n'y a que la poésie –vous ai-je dit– qui permette l'interprétation* ». ²¹

¹⁹ « *L'effet de vérité n'est qu'une chute de savoir. C'est cette chute qui fait production, bientôt à reprendre* ». Jacques Lacan, 1975, *L'Envers de la psychanalyse*, Le Séminaire (1969-1970), Livre XVII, Paris, Le Seuil, 1991, p. 216.

²⁰ Par exemple : Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, inédit, la séance du 10 Février 1960 toute entière. Ou bien sa Conférence du 14/10/972 à l'École Belge de Psychanalyse, inédite.

²¹ Jacques Lacan, 1976-1977, Séminaire *L'insu que sait de l'Une bête s'aile à mourre*, séance du 17 mai 1979, inédit.

COMMENT FAVORISER UN EFFET DIT DE "VÉRITÉ" ?

Pour Jacques Lacan encore « *Pourquoi est-ce qu'on n'inventerait pas un signifiant nouveau ? Nos signifiants sont toujours reçus. Un signifiant par exemple qui n'aurait –comme le Réel– aucune espèce de sens...On ne sait pas, ça serait peut-être fécond. Ça serait peut-être fécond, ça serait peut-être un moyen, un moyen de sidération en tout cas.*²² ».

La définition de la "vérité" sera pour nous tout au long de cet écrit : le dévoilement d'un "voilement" quel qu'il soit, s'il ouvre la possibilité de ressentir la croyance, l'adhésion, à ce que nous nommons "la vie", ou bien à un ou plusieurs idéaux. Il s'agit d'une désillusion permettant la re-illusion mais cette fois-ci trouée.

Comment ...? En remplaçant l'attente d'une croyance passive par celle active de "l'attention". Proposer au Sujet de remplacer son peu d'attente par davantage d'attente serait peine perdue. Par contre, attirer son attention vers un mystère qui se montre comme tel, relancer la tension de son être par la curiosité et le différé, permet de le détourner de sa passivité. Que lui proposer d'attendre ? Il importe de ne pas essayer de lui présenter des leurres, mais de l'orienter vers une expectative qui se veut sans sens prédéfini. André Breton et Julien Gracq, par exemple, appellent cela *être sur le qui-vive*.

QUI -VIVE ?

Afin de détourner son analysant d'une image à laquelle il ne croit plus, ou bien à laquelle il croit trop, l'analyste l'incite par son exemple à mimer sa propre attention flottante, attente tendue vers l'indéfini. C'est-à-dire une attente sans cible, sans image prédéterminée à pourchasser. L'attention flottante que l'analysant se portera à lui-même et à ses propres signifiants soutenus par sa voix, sera une détente attentive. Son aspect d'optique floue, à la fois générale et à l'affût de toutes les particularités de ce général, montre un chaos pacifié où tous les éléments flottent au même niveau sans s'entremêler. Nous verrons plus loin que ce "flottement" de l'attention où tout est en surface (écarté, instable et incertain comme sur l'eau) s'approche beaucoup de la vision que souhaitaient atteindre les peintres impressionnistes, selon la "french philosophy" (Lyotard et Deleuze).

²² Ibidem.

Cette attente dans le transfert est "blanche", car sans but précis. Elle amène le sujet à imaginer un objet "blanc" (volontairement indéfini, à advenir), une surprise en devenir. C'est ce que nous nommons une sidération pacifiée.

De cette attente "impressionniste", blanche, sans sens préconçu, il pourrait ressortir un nouveau signifiant, avant qu'aucun objet de l'espoir ne soit advenu : un signifiant blanc de sens.

Ce flottement oblige l'intrusion et l'inquisition surmoïque à baisser les armes. C'est une ouverture. Comme l'analyste l'analysant est alors "bienveillant" : il s'éveille et veille bien, attentif. Quand l'effet clinique a lieu, un retrait momentané du Moi, et simultanément du Sujet, permet parfois à l'analysant de rejouer immédiatement le jugement d'attribution freudien. Il peut alors choisir ses nouveaux pôles d'intérêt lui-même. Mais le plus fréquemment, après ce heurt de lucidité il lui faut à nouveau attendre. Attendre le temps pour comprendre. C'est dans le différé de l'après-coup que l'inattendu engendrera de nouveaux idéaux. Il fera trace pour un nouveau chemin.

Dans le cas de la suridéalisation ce qui est dévoilé n'est souvent que le voilement lui-même : le doute apparaît enfin. Ce qui est déjà extrêmement important et suffit à ébranler l'image idéale et à la percer d'un point de castration. Dans le cas de la désidéalisation, l'effet dit de vérité attaque habituellement directement l'ombre du doute posée sur le réel.

Car le traumatisé est déjà désabusé mais doit ébranler sa fascination pour une image figée le protégeant du doute devenu trop important (en réaction au traumatisme).

L'IMPROVISATION

Nous avons ici l'hypothèse paradoxale mais prometteuse que dans l'attente –sans sens– mais confiante du transfert, l'inattendu surviendra. Héraclite nous disait déjà « *si l'on n'attend pas l'inattendu, on ne le trouvera pas, car il est difficile à trouver.* »²³

Préparés, nous reconnâtrons mieux l'éventuel inattendu. Et cela de la manière la plus féconde et la moins traumatisante. Attentif à tout ce qui est, en nous et autour de nous, et à ce qui advient dans ce qui est, nous allons au plus près d'être sans idéal, sans imagination. Car paradoxalement, cet élan vital recherché par l'analyste ne comble pas : dans un premier temps logique il vide. Il évacue du Sens, mais c'est pour permettre ensuite de relancer la fonction du Sens.

²³ Collectif. *Les écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, Folio, § 50, dans Silvia Lippi, *Héraclite, Lacan : du logos au signifiant*, Recherches en Psychanalyse, mis en ligne le 27 juin 2010.

Une question s'impose : Peut-on être surpris si l'on s'attend à l'être ? Bergson nous a déjà répondu que ce que l'on a prévu et imaginé n'arrive jamais comme attendu²⁴. Il y a une qualité de ce qui survient au présent qui est inégalable en imagination. Nous avons déjà compris que ce qui s'y trouve c'est l'irreprésentable du réel. Nous serons donc forcément surpris puisque nous ne savons jamais à l'avance ce que nous attendons en psychanalyse. Ce n'est pas tant une révélation de quelque chose de refoulé qu'un revoilement de l'impensable, dans l'improvisation à laquelle nous oblige l'imprévisibilité de la forme que revêtira (ou plutôt dévêtira) l'approche du réel lacanien.

Les attitudes d'écoute flottante dans le transfert permettent de détacher les signifiants de leurs images et de redistribuer leurs agencements, ou tout au moins d'assouplir la rigueur de leurs liaisons, permettant en cela la création de nouvelles liaisons, l'apparition de la nouveauté. Un nouveau signifiant maître sidérant/dé-sidérant peut apparaître. L'attente de l'inattendu permet au sujet de se protéger de l'effroi au moment d'une approche prudente du Réel. Car la surprise est volontairement accueillie et non plus effractante.

POURQUOI UNE VÉRITÉ ? POUR Y CROIRE.

L'effet de vérité peut aussi se produire sans le fugitif dévoilement d'un pan de réel par la simple mise en avant d'un mythe ("mensonge" avoué recélant une vérité cachée), ou encore d'un trompe-l'œil (artifice qui soutient en être un) amenés par l'analysant mais repérés comme tels par l'analyste. Ce dévoilement d'un vide de sens auquel croire et son voilement ostensible sont également révélateurs de ce même vide. L'essentiel étant que la croyance du sujet en la réalité soit mise à l'épreuve, de façon protégée, en accord avec notre hypothèse que ce n'est pas toujours le trauma qui provoque la perte de croyance ; l'inverse peut aussi exister. L'effet tenté sera donc dans cette recherche clinique tantôt de vérité, tantôt de semblant, selon l'état psychique du moment de chaque patient ou analysant. Car la vérité ne peut que se « *mi-dire*²⁵ » et elle « *a structure de fiction*²⁶ », elle ne peut se manier qu'avec parcimonie et

²⁴ Henri Bergson, 1959, *La vie et l'œuvre de Ravaisson*, dans Claire Marin, *Le choc Bergson*, Quadrige, Paris, PUF, 2011.

²⁵ « *La parole n'est -patoute- elle est toujours un mi-dire* ». Jacques Lacan, 2001, *L'Étourdit, Autres écrits*, Le Seuil, Paris, 2001, p 449-495.

²⁶ « *La vérité à structure de fiction* ». Jacques Lacan, 1968-69, Séminaire *D'un Autre à l'autre*, inédit.

précautions, comme nous le verrons. L'effet recherché se veut toujours transformateur ; il se veut aussi innovateur.

Pour Lacan, « *pendant l'analyse, dans ce discours qui se développe dans le registre de l'erreur, quelque chose arrive par où la vérité fait irruption. (...) Nos actes manqués sont des actes qui réussissent, nos paroles qui achoppent sont des paroles qui avouent. Ils, elles, révèlent une vérité derrière. A l'intérieur de ce qu'on appelle associations libres, images du rêve, symptômes, se manifeste une parole qui apporte la vérité (...) La vérité rattrape l'erreur au collet dans la méprise*²⁷ ».

N'est-ce pas la "vérité" que disent rechercher les analysants ? En fait ils cherchent une "réalité" à laquelle ils pourraient vouloir croire. Y croire et en douter pour ouvrir un *Passage invisible* dans l'impasse où ils se trouvent. Il leur faut rejouer le passage subjectivant de l'homogénéisation, au sens de Georges Bataille, à l'hétérogénéisation.

LA VOIX

L'effet de vérité est pour Lacan une "*chute de savoir*", dans le sens d'une déchirure de la certitude, créant un petit trou de lucidité vers le chaos du Réel. C'est dans le cas de la parole, une seconde d'apparition de la *Voix*. Il s'agit de la voix "réelle" lacanienne. La présence audible de cette *Voix* sera ici notre paradigme pour signifier l'apparition du Réel. Celui-ci pouvant se manifester autrement que vocalement comme nous tenterons de le voir ci-après. La *Voix* réelle que l'on attend d'approcher en psychanalyse est la voix de la "vérité" lacanienne définie comme celle du réel entraperçu, et aussitôt re-ombré : « *C'est cette chute qui fait production, bientôt à reprendre* »²⁸. À ce titre cette Voix sera dorénavant la seule à porter ici une majuscule instantielle, signe de son élévation au rang de la Chose, ou à celui de *Voix* du grand Autre non barré lacanien. L'apparition de la *Voix* réelle sera ainsi tout au long de cet écrit le paradigme d'un temps de désubjectivation. Ce temps devra être immédiatement suivi d'une rapide resubjectivation (anticipée) en cas d'approche volontaire. Temps improvisé dans le vif des séances par l'analysant mais auparavant encouragé par l'analyste dans le dispositif clinique. Ces manifestations de la Voix seront variées et seront en séances le fait de toutes sortes de désymbolisations et désimagarisations pacifiées du langage. Mais celles qui seront directement issues du corps, gestuelles et surtout vocales, auront notre préférence pour

²⁷ Opus cité, *Les écrits techniques*, p. 291.

²⁸ Voir notre note de bas de page numéro 19 : « *L'effet de vérité n'est qu'une chute de savoir. C'est cette chute qui fait production, bientôt à reprendre* », Jacques Lacan.

leur pureté naturelle, plus parfaitement à la fois issues directement du corps de l'Homme et déshumanisées. La voix est plus difficile à contrôler consciemment et plus sollicitée dans les séances psychanalytiques que le geste, d'où notre préférence. Elle nous amène très souvent au langage sous toutes ses formes.

LE LANGAGE

Nous étudierons divers auteurs d'avis différents mais cette thèse supposera que les pulsions sont langagières et adressées. De même l'apparition d'une véritable musique dans la voix sera signifiante ici. Cela, même si le destinataire n'est pas toujours défini. *Destinées, ne serait-ce qu'au grand Autre lacanien, instance structurelle immanente du langage et il ne s'agit donc pas ici d'une psychologie centrée sur l'ego*, dit Paul-Laurent Assoun en parlant des pulsions²⁹. Pour nous, la musique de la voix sera considérée comme un véhicule du langage non verbal, mais toujours présent au cœur du verbal. Si cette musique dans la voix devient signifiante, elle n'est donc pas réelle au sens lacanien, est-elle pour autant fausse ?

Ces adjectifs lacaniens de voix réelle, symbolique ou imaginaire nous renvoient au registre de la croyance. Si elle est réelle, nul n'est besoin d'y croire (et nous avons vu que c'est impossible) car elle est certaine ; si elle est symbolique ou imaginaire, par contre, elle n'existe —que— dans la croyance. Il n'existe pas de langage sans crédulité dans le sens de l'adhérence. Il nous faut adhérer à des substituts représentants en partie (car une part échappe) les objets ; ce sont les symboles. L'affect se déplace et investit tour à tour ces représentants langagiers, en perdant l'objet petit *a*, petit bout de réel qui chute de la symbolisation en y échappant. Le langage est traumatisant et structurant. C'est cette part "perdue" qui pour être oubliée doit être refoulée derrière un point de surdité. C'est à un effet de langage que l'analyste recourt, nous le verrons plus loin dans les quelques situations cliniques choisies. Cet effet de langage escompté défait le point sourd pour le reconstruire ; il est dit "de vérité". Mais il est surtout "de Réel" (suivi de "vérité"). Car c'est un effet de *Voix*.

Naturellement le langage écrit et pictural retiendra aussi notre attention. Nous aurons plus loin la chance d'apercevoir l'écriture de quelques personnes. « *Écriture* » au sens "poétique" défini par Maurice Blanchot et Jacques Derrida. Derrida appelle aussi cette écriture « *une voix* », ou « *le musical* ». Ce "musical" aura ici une grande importance. Mais ce n'est pas cette voix-ci qui opérera le plus dans l'écriture des patients (en atelier d'écriture par exemple)

²⁹ Paul-Laurent Assoun, 4 juin 2011, réponse à Didier-Weill Alain, *Journée mondiale de la voix*, mon enregistrement audio, Paris, inédit.

malgré son charme qui interpellera les patients par des effets dit "d'esprit", d'équivoque et de polysémie. C'est paradoxalement surtout une *Voix* sans musique ni poésie, ni même l'ombre d'un affect ou d'un message qui nous aidera à atteindre un effet de sublimation.

Il n'est point de signe d'aucune sorte, sans un début de langage. La lettre, dans son acception de signe ressortant dans sa simple utilité de repère dont la forme est arbitraire nous intéressera donc dans l'écriture ; car elle peut être ou redevenir réelle. Mais elle ne peut exister sans l'apprentissage de l'écriture. En revanche, la voix de l'homme, aérienne, est émise directement par le corps sans passer par aucun outil. C'est pourquoi elle nous sera particulièrement éclairante. Elle autorise le son, la lettre sonore donc. Cette lettre sonore quand elle se déshumanise, désimaginarise, devient pur bruit, pure matière. Onde invisible qui ressemble au rien, au vide, elle n'est même pas vraiment un objet ; c'est peut-être une *Chose*. Ce que ne peut jamais être totalement une véritable lettre qui désimaginarisée devient une tache, Chose aussi, mais reste quand même manufacturée. Seuls le geste et la voix présentent cette caractéristique de pouvoir choir du langage pour redevenir directement corps, ou redevenir *Ça*.

La note de musique, elle, pourrait être assimilée à la lettre car elle est un bruit entendu par une oreille humaine, humanisé donc. Mais la Voix réelle, au sens de Jacques Lacan, est purement matérielle. Elle n'existe pas dans la réalité imaginarisée et symbolisée. C'est pourquoi la Voix déshumanisée est le paradigme idéal d'un retour au réel. L'*écriture* atteint néanmoins parfois ce niveau de matérialité en s'absentant dans certains blancs creux, silences de non-écriture. Le geste, lui aussi, redevenant pure gravité au sens scientifique du terme, peut montrer la *Voix*. Mais, voir un geste, quand l'on n'est pas déshumanisé, c'est y projeter de l'image, et donc l'humaniser. Et, si ce n'est pas possible, nous pouvons fermer les yeux.

Par contre, il n'y a pas de sphincter pour fermer aussi rapidement l'ouïe, comme le dit Jacques Lacan : « *Les oreilles sont dans le champ de l'inconscient le seul orifice qui ne puisse se fermer* ». ³⁰ Le Réel de la Voix est ainsi le plus intrusif et insupportable. En effet comment pourrions-nous vivre en nous entendant nous-mêmes comme des choses emplies de bruissements d'air dans de la chair, boyaux et cavités ? Pour nous entendre en tant que personnes humaines, habiter cette voix charnelle, il nous faut la voiler. Mais une part d'invoilable reste inhospitalière à la pensée.

³⁰ Jacques, Lacan, 1973, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le séminaire, Livre XI, Seuil, Paris, 1973, p 178.

L'odeur présente les mêmes caractéristiques (pas de sphincter et retour au corps du parfum redevenant odeur en cas de désimaginarisation) mais nous voilons nos propres odeurs de manière consciente (savons, déodorants, parfums savamment élaborés) alors que la voix se voile inconsciemment. Et, nous ne savons pas émettre consciemment des odeurs corporelles choisies. Il n'y a donc pas à proprement parler, au sens lacanien, de pulsion odoriférante.

La *Voix* est donc voilée. Il est intéressant de noter que cette métaphore semble se rapporter à un objet voilable c'est-à-dire tangible. Il y a donc ici une contradiction. La Voix est souvent affublée de ce genre de métaphores se rapportant davantage au visuel et au tactile plutôt qu'au sonore. Les voix *aveugle, blanche, touchante, chaude, caressante, dure, froide, etc.*, reviennent souvent, montrant par là leur caractère forcément métaphorique. C'est l'indice d'un recours beaucoup plus important à l'imaginaire pour la voix que pour les autres attributs humains. Lorsque l'on parle de voix les adjectifs acoustiques sont très peu employés. Ce dernier indice place la voix au premier rang pour le travail avec les sujets souffrant de maladies de la croyance. Car la métaphore est une image, et les maladies de la croyance sont des maladies de l'image. Alors que la suridéalisaiton tient captive la pensée du sujet dans la fascination d'une image idéale ; la désidéalisaiton du trauma –elle– la fait tourner en boucle dans la répétition d'une image effroyable (un arrêt sur image). La dépression et la mélancolie, maladies psychiques de la croyance aussi, sont enclines au désespoir. Selon notre acception du trauma (perte de la faculté de croyance) ces dernières pathologies sont maintenant incluses dans les souffrances du trauma et de la croyance.

LA PULSION INVOCANTE

La pulsion invocante définie par Jacques Lacan, sera ici le paradigme de toutes les pulsions car l'invocation est l'unique pulsion du registre du désir –de– l'Autre d'après Jacques Lacan, la pulsion scopique étant celle du désir –à– l'Autre. Les pulsions anales et orales étant des pulsions de la demande et non du désir. Nous retrouverons plus loin le développement de cette affirmation lacanienne.

HYPOTHÈSES

Résumons les Hypothèses théoriques de départ de cette thèse :

-Dans l'interprétation avec les sujets malades de la suridéalisation, le psychanalyste Alain Vanier³¹ s'inspire du passage de l'idéal à l'idée, tel que Walter Benjamin a pu le décrire. Il s'agit pour cet auteur de la prise de position artistique des romantiques allemands s'opposant à l'esthétique goethéenne dite classique (modèle grec d'imitation de la beauté de la nature). Ces romantiques ont révolutionné l'art en introduisant, –dans leur création même–, une réflexion sur celle-ci, nous explique Alain Vanier. Cela introduit une autocritique de (et dans) leur propre mouvement de réflexion. Cette autoréflexion incluse dans l'idée elle-même ressemble aux points d'échappée et de contradiction, que sont le point sourd et le point de doute. Dans cette optique, notre croyance serait une *idée*.

-Avec ou sans traumatisme, la perte de croyance sans possibilité de préparation psychique préalable peut être à l'origine d'un trauma psychique sidérant. La préparation préventive pourrait-être la consolidation du point de doute dans l'idéal menacé par la désillusion (idéal religieux, politique, amoureux, etc.) de façon à ce que la croyance en cet idéal puisse se déplacer sans être effractée.

-Une prédisposition conjoncturelle au trauma est possible chez tous les êtres humains. Elle est due à la rigidité passagère ou fixée de la croyance, devenant certitude. Le sujet dans la suridéalisation, manquant du doute (et de la lucidité qu'il autorise) se prédispose au trauma en cas de démenti forcé de sa certitude.

Les Hypothèses de travail de départ de cette thèse sont celles-ci :

- Même si Sigmund Freud ne l'a jamais évoqué, il est possible d'imaginer que c'est surtout dans le champ de la pulsion invocante qu'il s'est situé avec son dispositif du divan. Une hypothèse de travail de cette thèse sera qu'il peut être utile à la clinique de l'idéal –même en institution où le travail s'effectue généralement en face à face– de s'inspirer du dispositif de Freud, c'est-à-dire de prêter davantage d'attention à la voix qu'au regard. Le regard devrait peut-être être amoindri car le psychanalyste Alain Vanier nous rappelle³² que Jacques Lacan

³¹ Alain Vanier, *La musique, c'est du bruit qui pense*, Insistance n° 6, Toulouse, Érès, 2011/2, p. 13-21.

³² Ibidem.

nous a indiqué que l'autre pulsion faisant référence au désir (et non à la demande), la pulsion scopique, nous assigne à une place en nous situant spatialement par la fascination d'une image. Elle nous territorialise d'après Deleuze et Guattari. Alors que la pulsion invocante, dit Alain Vanier, nous territorialise et dé-territorialise en même temps. Dans le champ de la fonction invocante, le sujet est indéterminé, dit-il. Tenter de se situer préférentiellement dans ce champ invocant, où le sujet est une fonction, et non une place, pourrait être opérant dans la clinique de la croyance.

- dans les stases psychiques de la suridéalisatation et de la désidéalisatation, un effet de vérité peut re-ouvrir un passage inattendu et inédit à une fonction, pseudo pulsion, de croyance trouée par le doute. C'est-à-dire à un savoir sur la réalité, percé d'un savoir sur le réel. Ce dernier savoir étant voilé par le doute. Doute qui attire néanmoins l'attention sur ce percement. Cette poussée dynamique d'une fonction langagière subjectivante peut relancer dans son sillage les pulsions et le désir du sujet.

-La voix humaine peut produire un effet de vérité par un double mouvement dévoilant-revoilant sa part de *Voix* réelle. C'est-à-dire qu'entendre une prosodie trouée vers le Réel permettant d'entrevoir son incomplétude et –en même temps– la croyance en un acte psychique nouveau de voilage symbolique et imaginaire permettant de s'en protéger, en cours de réalisation, ou à venir, peut générer la sidération structurante qui précède la construction de la Vérité lacanienne (fiction annoncée).

L'effet dit "de vérité" recherché dans la psychanalyse avec ou sans divan est un effet de sublimation. Car s'il advient dans le transfert, c'est en arrachant un "plus" de langage au Réel et cela provoque une transformation psychique. Il est toujours un "plus de subjectivité", créé ex nihilo par et pour l'analysant, sublimant en cela un vide réel, métamorphosé en objet du désir soutenu par un ajout au langage.

SUBLIMATION N'EST PAS IDÉALISATION

Il nous faut ici différencier idéal et sublimation chez Freud : Laplanche et Pontalis³³ définissent la sublimation freudienne comme un *détournement du but de la pulsion sexuelle* puis ensuite, après 1923 et *Le narcissisme*, comme un *détournement du but et de l'objet de la pulsion sexuelle*. À quoi Élisabeth Roudinesco³⁴ ajoute un au-delà de l'objet. Dans l'idéalisation, par contre, ce sont la qualité et la valeur de l'objet qui sont portées à la perfection par une identification de l'idéal du moi et du moi idéal. Jacques Lacan et Serge Leclaire ont eu à ce propos une discussion³⁵. Ils en ont conclu que l'identification relève du domaine de l'Imaginaire alors que la sublimation relève de celui du Symbolique.

L'effet de sublimation ne sera pas nécessairement sublime dans le sens de la beauté. Car la beauté est figée, c'est une image.

Mais, il se voudra toujours éthique, à l'instar de tous les effets de la clinique, ou bien esthétique, comme l'a proposé Lacoue-Labarthe³⁶. Le sublime vient ici de la grâce d'un mouvement tendu et arrondi, rapide et surprenant mais protégé, élancement courbe de l'être du sujet parcourant la révolution d'une déshumanisation le ramenant à la nature pour continuer sa course emportée vers le retour à la civilisation, (re)naissance. Ce vertige de jouissance est sécurisé par un effet de trajet élastique de type jeté-tenu, *fort-da* arrondi ramenant aussitôt le sujet à la jubilation de l'assomption de la jouissance phallique de la resubjection³⁷. Il est intéressant de noter que ce mouvement est une accélération du travail patient de l'analyse qui tourne autour du réel, comme un compas dessine autour de sa pointe acérée qui troue le papier³⁸. Mais, en même temps le compas s'écarte de plus en plus.

³³ Laplanche et Pontalis, 1967, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

³⁴ Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993, p 93-98.

³⁵ Opus cité, Séminaire 1954, leçon de Jean Hypolite sur la Verneinung, inédit.

³⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *De l'éthique, à propos d'Antigone*, dans *Lacan et les philosophes*, Paris, Albin Michel, 1991, p 31.

³⁷ Voir les travaux de Frédéric Vinot sur le swing du jazz qui rebondit en un mouvement circulaire de même type. Frédéric Vinot, *L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique*, *Insistance* n° 6, 2011/2, p. 159-172.

³⁸ La métaphore du compas est empruntée à une discussion entre Anne-Lise Stern et Jacques Lacan, Archives France Culture, émission du 4 février 2008, La Fabrique de l'Histoire, La Psychanalyse et l'Histoire.

Le circuit de la pulsion invocante est : être entendu ; entendre ; se faire entendre.

Le sujet peut-se faire entendre par l'autre et se faire "s'entendre" par lui-même, et du coup par "l'autre en lui même". Cela dans un mouvement d'auto-questionnement semblable à celui que les romantiques allemands ont introduit dans l'histoire de l'art selon Alain Vanier³⁹. S'entendre soi même parler comme sujet de l'inconscient ; cet aspect du troisième temps de la pulsion invocante est celui de la création artistique au sens contemporain du terme.

La psychanalyse pourrait permettre, prenant exemple sur cet art qui s'auto réfléchit, un effet de sublimation en jouant cette boucle invocante. Mais, à partir de quand, et dans quelles conditions le Sujet opère-t-il cette boucle ? Nous avons défini la croyance comme subjectivante et le langage comme basé sur la croyance. Mais, qui est le Sujet de la croyance ?

Qui peut croire de cette façon ? Seul un sujet humain le peut. Car les animaux, s'ils ont un langage assez performant pour certains, restent essentiellement dans l'utile et le fonctionnel. À ce titre le malentendu, le doute, la croyance et la fiction sont exclus. La certitude est toujours de mise. Ce que les animaux nous accordent, ou non, c'est de la Confiance (sans le doute). L'apparition du langage verbal est-il alors le point de départ de toute croyance, voire de la vie humainement subjective (comme le pensait Lacan⁴⁰) ? La disparition partielle ou totale, momentanée ou fixée, de ce langage verbal (démence, etc.) signe-t-elle la fin de toute clinique de la croyance telle que nous l'avons définie ? La théorisation de la croyance peut-elle nous venir en aide pour répondre à cette question et éclairer la clinique ?

Pour croire à la façon d'une pulsion avec son revers de doute, et donc exister en tant que sujet de l'inconscient, faut-il en *passer* d'abord par la création ex nihilo d'un signifiant comme Jacques Lacan a pu nous le donner à penser⁴¹ ? De cette interrogation naîtra notre thèse.

Le présent écrit rejoint en ce questionnement les interrogations du psychanalyste Alain Didier-Weill qui effectue depuis près de cinquante ans une recherche psychanalytique sur le langage envisageant la préséance, sur le logos, d'actions vocales humaines volontairement adressées et signifiantes qu'il assimile à ce que la bible nomme *davar*⁴².

³⁹ Op. cit. (*La musique est un bruit qui pense*).

⁴⁰ Opus cité, Jacques Lacan, Séminaire, *L'insu que sait de l'une bête s'aile a mourre*, 1975.

⁴¹ Jacques Lacan, *Vers un signifiant nouveau*, dans Ornicar ?, Paris, Seuil Navarin, 15 mars 1977, p 17-18.

⁴² Ibid. *L'insu que sait de l'une bête s'aile a mourre*.

Cela revient à se demander si le langage et la subjectivation divisée (conscient/inconscient) débutent dès l'utilisation des premiers signifiants, ou bien –avant– l'apparition des mots et du verbe, et cela par une action signifiante. Action qui sera préférentiellement pour le présent texte, nous verrons pourquoi ci-après, l'emploi de la voix et de ses possibilités phono-vocaliques, c'est-à-dire une prosodie.

Les pages suivantes tenteront de répondre à cette question. Après avoir envisagé les bases théoriques de cet écrit sur la subjectivation en lien avec la voix et la croyance, grâce aux théorisations de la philosophie de l'art, nous en déduirons une thèse liant la voix des sujets à leur faculté subjective de croyance. Pourquoi l'art ? Peut-être parce que l'art, comme la psychanalyse, fait appel à nos facultés d'adhésion. Si l'on "n'y croit pas", il n'existe pas. Et parce que l'art et la psychanalyse grâce à leur appel si pressant à la croyance et au doute, créent de la subjectivité ex nihilo.

CHAPITRE III. L'ART COMME MÉDIATION

*L'œuvre d'art dévoile un Envers qui destitue de toute signification l'Endroit habituel, en créant une déchirure par laquelle nous entrevoyons l'Abîme, le Sans-fond sur quoi nous vivons constamment en nous efforçant constamment de l'oublier. (...) L'art est présentation/présentification de l'Abîme, du Sans-fond (Abgrund) du Chaos. (...) Ce n'est pas la forme comme telle qui confère à l'œuvre d'art son intemporalité, mais la forme comme passage et ouverture vers l'Abîme.*⁴³

Cornélius Castoriadis.

Les psychanalystes à l'instar de Sigmund Freud et Jacques Lacan font souvent appel à l'Art, avec un "grand A" pour leurs avancées théoriques. Cet Art avec un grand A est une médiation très utile en psychothérapie psychanalytique. Il permet d'attirer de la plus belle manière des personnes mutiques vers les formes diverses du langage. Amener des patients au désir de parler est déjà beaucoup. Mais il y a mieux : Jean-Michel Vivès nous le démontre dans son dernier livre *La voix sur le divan*⁴⁴ ; notamment avec le bel exemple du castrat Farinelli soignant le roi d'Espagne. L'Art permet parfois –à lui seul (sans psychothérapeute)– non de guérir, mais de pacifier les souffrances psychiques les plus graves. Le chant de Farinelli monte dans les aigus jusqu'à frôler tangentiellement le cri. L'aspect matériel le plus cru menace de surgir dans sa voix, tant il prend de risques, mais retourne aussitôt à la protection d'un merveilleux habillage musical favorisant la fantasmatisation : « *l'imagination créatrice de fantasmes s'empare des excitations* »⁴⁵. C'est un tour de passe-passe. C'est même un tour de passage.

La psychanalyse vise exactement ce même but de révélation protégée vers un plus de lucidité pacificatrice. Ces démarches vers le réel se doivent d'être prudentes. Elles sont minutieusement dosées au cas par cas ; d'où l'utilité parfois de l'emploi d'une médiation. L'art paraît tout indiqué.

⁴³ Cornélius Castoriadis, *Devant la guerre*, dans *Les réalités*. Paris, Fayard, 1981.

⁴⁴ Jean-Michel Vivès, 2012, *La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier, 2012.

⁴⁵ Sigmund Freud, 1909-1939, Correspondance avec le pasteur Pfister, Paris, Gallimard, 1996, p. 51.

LA MÉDIATION MUSICALE

Mais, avant d'aborder la philosophie de l'Art contemporain dans les Parties suivantes de cet écrit, ce qui nous intéressera pour commencer, c'est d'abord l'art avec un petit a. Deux définitions sont nécessaires pour être plus au clair : celle du "petit a" et celle de "l'art avec un petit a".

L'objet petit *a*, chez Lacan, est une construction mythique. C'est ce qui choit de l'apparition de la première métaphore lors de l'apparition du langage. Il y a du chu ; car tout n'est pas métaphorisable. Les psychanalystes ont toujours eu, depuis Freud, la manie de s'intéresser aux petits détails triviaux, à ces petits presque-riens, que sont les objets de substitution du désir. Mais nous aborderons en même temps l'art avec un petit a dans son sens commun d'élémentaire. Pour cela, les travaux de Francis Wolff⁴⁶, qui dirige la section Philosophie de l'art et de l'esthétique à l'École Normale Supérieure de Paris, à la rue d'Ulm vont nous inspirer. L'art *avec un petit a* y est l'art au sens rudimentaire du terme, mais aussi au sens universel. En ce sens, c'est une manifestation anthropologique. « *Toutes les cultures depuis le paléolithique, et tous les enfants du monde, nous dit-il, chantent et se racontent des histoires. Mais d'abord, ils tapent en rythme avec un bâton sur un support. Où il y a des hommes, il y a de l'art, ne serait-ce qu'élémentaire* »⁴⁷. Nous pouvons ajouter, pour caricaturer que, comme le cerisier donne des cerises, l'homme donne de l'artéfact.

Ce petit art là est celui qui mène quelquefois au grand Art, dans la continuité disait Sigmund Freud mais Lacan nous a démontré que cela ne se peut qu'en inversant un mouvement psychique essentiel, comme nous allons le voir. Le petit art va nous permettre néanmoins de mieux comprendre la psyché humaine en général et d'aider des personnes bien particulières lorsqu'elles souffrent psychiquement. C'est ce que nos ateliers de musique tenteront, dans notre partie théorico-clinique ci-après, avec deux adolescents, que nous rebaptiserons *Perrin* et *Papin*, afin de préserver la confidentialité qui leur est due.

Notre petit art intérieur, est constitué de toutes sortes d'images, toutes percées d'un trou de Réel, c'est ce que Lacan appelle l'*extime* par comparaison à l'intime⁴⁸.

⁴⁶ Francis Wolff, *Le temps comme concept hybride*, Revue de métaphysique et de morale n° 72, Paris, PUF, 2011/4, p. 487-512.

⁴⁷ Conférence de Francis Wolff, *Les trois mondes de l'art*, à l'École Normale Supérieure, rue d'Ulm, Paris, 17 octobre 2011.

⁴⁸ « *J'ai désigné comme vacuole, comme cet interdit au centre qui constitue, en somme, ce qui nous est le plus prochain, tout en nous étant extérieur. Il faudrait faire le mot « extime » pour désigner ce dont il s'agit* », Jacques Lacan, Séminaire *D'un Autre à l'autre*, leçon du 12 Mars 1969, inédit.

Mais ici nous étudierons surtout les images sonores parce que nous allons remonter dans l'élémentaire jusqu'au nouveau-né. Et le Réel de l'infans c'est qu'il est un être prématuré, quasiment une erreur de la nature au sens darwinien du terme. Son immaturité est flagrante en comparaison avec les autres animaux. Il ne peut pratiquement rien, sauf crier, regarder et agripper de la main sans aucune aide posturale du dos, du cou, ni presque pas du bras. Il est jeté là, tel un *être pour la mort*.

Ce nouveau-né, dès qu'il sera en confiance, lui qui ne sait ni se déplacer ni commander ses membres, va explorer le monde avec sa bouche, ses yeux, ses mains, mais surtout avec sa voix et son ouïe qui sont ce qu'il a de plus extensible au départ. Il suffit d'observer un bébé pour se rendre compte qu'il utilise bien ces derniers comme outils d'exploration.

Mais d'abord, avant d'être capable d'explorer, le bébé doit apaiser les douleurs du Réel de la naissance. Il ne peut aller au-devant de quoi que ce soit lors de ses premières minutes de vie extra-utérine. Il arrive dans la sidération, dans la brutalité de l'air qui déplie brutalement ses poumons jamais gonflés en s'y engouffrant. Il hurle. C'est tout ce qu'il peut faire en arrivant. L'infans expulse l'air et sa douleur. Ce cri, ce n'est qu'un réflexe ; c'est-à-dire que c'est du Réel. Ce n'est même pas encore le cri d'un animal. À la naissance, le cri est purement matériel. Et le bébé découvre-là un bruit atroce : son propre hurlement.

Heureusement, avec l'aide de son agent maternant, l'infans va rapidement transformer ce cri réel en cri imaginisé. Dans la prosodie, *le cri pur deviendra un cri pour (quelqu'un)*⁴⁹.

Les travaux de l'écossais Colwyn Trevarthen, éminent expert international du développement du bébé et de sa voix, viennent appuyer ces théories psychanalytiques. Ils démontrent que le nouveau-né interagit⁵⁰. Et même qu'il appelle, et invite, son *nebenmensch* (sa mère ou son agent maternant) à échanger vocalement avec lui. Une hypothèse de cet écrit pourrait être que c'est le jeu qui attire le bébé vers cet échange. Le jeu qu'affectionnent nos jeunes chiots, chatons et autres poulains, semble être aussi un plaisir du petit d'homme.

⁴⁹ Jean-Michel Vivès, cours magistraux, UNS, 2010, rapportés par Renata Mattos de Azevedo dans sa thèse de doctorat, *A radicalização do real na música pós-tonal e seus efeitos para o sujeito*. Rio de Janeiro, 2011.

⁵⁰ Voir <http://youtu.be/iwc4iwRmA3U>.

UNE INTENTIONNALITÉ

Lorsque le bébé réalise la différence entre la présence et l'absence de la voix qui appelle et qui répond, il devient apte à un jeu intersubjectif dans son action de crier. Et, il devient capable d'appeler lui-même sans que ce soit pour satisfaire un besoin. On peut constater dans les films de Marie-Christine Laznik⁵¹ et du Pr Trevarthen que c'est ce qu'il fait.

On y voit des bébés nés un mois auparavant (à terme ou non) écouter leur *nebenmensch*⁵² qui leur chante une berceuse, et couper joyeusement la chanson d'un cri de jubilation. Et surtout on les voit appeler. Comme le chaton joue avec la pelote de laine, le bébé incite son *nebenmensch* à rebondir sur sa vocalisation. C'est d'abord un simple réflexe qui devient jeu, puis évolue petit à petit vers le début de la prosodie, musicalité analogique, qui se transforme en plus et plus d'interaction puis en intersubjectivité, vers plus tard une prosodie plus évoluée : le langage non verbal.

LE LANGAGE NON VERBAL

Le premier appel intentionnel à l'intersubjectivité sera la première vocalise adressée à quelqu'un par le bébé et sera ici considéré comme le départ de la chaîne signifiante et donc symbolique. Les bruits émis par son partenaire de jeu se transformeront alors en une collection d'images sonores. C'est là que le petit art commence, avec cette collection.

Une image ce n'est plus du réel. Le monde ne se présente plus crûment, il se re-présente. C'est un autre monde, un monde artificiel fabriqué par nos re-présentations. C'est-à-dire que le cerveau de notre bébé, comme celui des autres petits mammifères va fabriquer des représentations mentales. Il sera très vite le champion dans cette catégorie.

Dès le premier signifiant du bébé, sa coupure jubilatoire dans la continuité de la berceuse, et son appel, petit à petit il associera diverses sonorités de sa propre voix entre elles. Nous assistons-là, pour ceux d'entre nous qui ont la chance d'en être témoins, à l'arrivée de la prosodie dans la voix du bébé. Nous passons d'une simple collection d'images à une chaîne d'images, même s'il s'agit d'une chaîne d'images analogiques (et non digitales). C'est-à-dire que nous passons à une forme non verbale du langage, dès la fin du premier mois de vie du bébé. Cette forme de langage non verbale est non seulement préverbale mais elle est

⁵¹ Marie-Christine Laznik, *La prosodie avec les bébés à risque d'autisme : clinique et recherche. Marine lors de sa rechute à quinze mois*, dans *Langage, voix et parole dans l'autisme ?*, Sous la direction de B. Touati, F. Joly, Paris, PUF, 2007.

⁵² Agent maternant (ce peut être la mère, le père, la nourrice, etc.).

protoverbale, car elle reste présente tout au long de notre vie. Ce langage, la prosodie, c'est surtout de la musicalité. Il véhicule les affects qui commencent déjà à s'esquisser vers cette période très précoce.

Le bébé est capable d'intentionnalité, dès lors qu'il est capable de voiler la partie matérielle de la voix de sa mère, pour mieux l'entendre. Ensuite, il l'appelle, et joue avec elle, en sa présence, en interaction. Le bébé joue avec ces voix, la sienne et celle de son *nebenmensch*, car il les reconnaît et les pense. C'est-à-dire qu'il se les représente en une succession d'images sonores se répondant les unes aux autres, ainsi qu'il remarque les silences qui entrecoupent les manifestations de ces voix et permet d'en différencier chacune.

D'un univers de bruits, l'infans est passé à celui des images sonores. Il dispose aussi d'images tactiles et visuelles mais celles-ci sont plus difficiles à appeler, et à émettre, en tous cas si le jeune bébé est loin de l'autre.

Cette apparition des images n'a pu se produire que par l'apparition du Symbolique lacanien qui est venu entrecouper de scansion ce monde du continu et de l'analogie de l'image. C'est d'ailleurs seulement à ce moment-là que les bruits sont devenus des images.

UN SAUT KIERKEGAARDIEN.

Un son, c'est un bruit imaginarisé. C'est donc bien une image sonore. D'après Francis Wolff, le bruit nous renseigne, non pas sur un objet, mais sur un événement. L'événement existe dans le temps, alors qu'un objet existe dans l'espace. Mais les objets sont responsables des événements qui se traduisent en bruits, dit-il. Pour qu'un bruit existe, il faut que quelque objet bouge. S'il ne se passe rien, aucun son n'existe.

Mais, nous pouvons formuler ici l'hypothèse que dans le ventre de la mère, il n'y avait pas pour le fœtus d'images ni visuelles, ni sonores, ni autres, malgré la présence des bruits. Les bruits ne renvoyaient qu'à du mouvement ou, qu'à de l'événement. Les bruits n'avaient pas de support tangible ou visible. Ils ne renvoyaient pas à des objets. L'objet n'existait pas encore, *Das ding* non plus.

Les bruits dans un univers sans choses, comme celui du fœtus, constituent déjà une sorte de « *partition ultra-primitive dans laquelle l'individuation de la voix de la mère apparaissant et disparaissant est un premier travail sur l'absence* » d'après Bernard Golse⁵³, un grand spécialiste du langage du bébé. La voix de la mère se distingue, d'après lui, par le fait qu'elle est le seul bruit à la fois interne et externe dans le ventre de la mère, et qu'elle n'est pas

⁵³ Voir notre Partie sur *Les grands débats*.

toujours présente. L'identification de quelques rythmes (les cœurs de la mère et du fœtus par exemple) paraît également réaliste à Bernard Golse. Alors, pourquoi continuer à écrire des "bruits" et non pas des "sons" ? Pourquoi ne pas introduire la voix de la mère et le battement de son cœur dans le monde des images pour le fœtus ?

L'AUTRE

C'est peut-être un tort, mais c'est une hypothèse de cet écrit : si le fœtus avait déjà réussi à se créer un monde d'images sonores (ce que l'on pourrait avancer puisqu'il baigne dans du rythme), un monde de sons abstraits, sans formes visibles, un monde déjà musical, alors dans ce cas il pourrait déjà battre le rythme avec sa main, comme il le fait peu après sa naissance. Dans le ventre de sa mère, il ne le fait pas. En tous cas cela n'a jamais été encore observé à ce jour. Il lui manque sans doute "l'autre".

Colwyn Trevarthen nous démontre que le bébé, dès deux ou trois semaines de vie extra-utérine, rythme sa succion et aussi les berceuses, avec la crispation, décrispation de sa main. Mais l'on voit bien dans les films de ce chercheur que cela ne se produit que dans l'interaction avec son *nebenmensch*. Une berceuse enregistrée sur un magnétophone ne produit pas cet effet, remarquent Colwyn Trevarthen et Marie-Christine Laznik.

Francis Wolff, lui, nous dit que si l'on fait abstraction de tout rapport des sons aux objets dont ils émanent, il est impossible de distinguer ce qui vaut pour un bruit et ce qui vaut pour un autre. « *Un glissando sur un violon, nous demande-t-il, est-ce un bruit, ou plusieurs ?* Contrairement à d'autres⁵⁴ il considère que « *si l'on fait abstraction de tout rapport du son à son support chosique pour se limiter au phénomène audible, sans objet identifiable d'où il est supposé émaner, l'événement sonore n'est généralement pas individualisable* »⁵⁵.

La perception des rythmes et la distinction de bruits ne sont pas encore hors toute controverse en ce qui concerne le fœtus. Mais, les études scientifiques post-natales, elles, démontrent toutes que le tout nouveau-né reconnaît la voix de sa mère, car elle l'émeut plus que tout autre. Cela paraît aller dans le sens d'une distinction de ce bruit particulier dans l'univers prénatal. Ce qui ne prouve néanmoins pas que l'identification de la voix maternelle se soit opérée pendant la gestation. Car le plus probable est que cette identification ne se ferait

⁵⁴ Comme Bernard Golse, dans notre deuxième Partie sur *les Grands Débats*.

⁵⁵ Conférence de Francis Wolff, 17 octobre 2011, *Les trois mondes de l'art*, à l'École Normale Supérieure, rue d'Ulm, Paris, En ligne sur le site internet de l'ENS.

seulement qu'*après-coup*. C'est en devenant des sons que les bruits peuvent devenir des événements entiers et achevés, autonomes et distingués entre eux. Une fois venu à notre monde, l'identification des bruits et leur rattachement à des objets visibles ou tangibles, impossible dans le ventre de la mère, va rapidement conduire le bébé à se poser des questions sur la source et l'intérêt de chaque bruit distingué. Il commence un travail d'attribution : c'est le jugement d'attribution freudien.

LA NAISSANCE DE LA PROSODIE

Pour passer à des événements différenciés, le bébé peut maintenant savoir que ses bruits préférés sont produits par ce que l'on peut appeler à ce stade un objet différencié et recherché. Cet objet c'est la voix de l'agent maternant. Voilà comment nous pouvons le comprendre : une fois que les bruits émis par le *nebenmensch* sont acceptés par un bébé alors en confiance et en repos, ces bruits peuvent très progressivement être entendus différemment : entendus "entre eux".

Dans le repos des besoins, et dans la confiance, un saut se produit : les bruits peuvent, selon un choix du bébé, être maintenant entendus comme des sons. C'est-à-dire entendus comme reliés, non plus à des choses, mais les uns aux autres. Ils sont produits par les bruits précédents, pour les bruits suivants. Les événements auditifs venus du *nebenmensch* sont maintenant le produit d'autres événements auditifs venus du *nebenmensch*. Et l'on peut alors appeler ces « *sons qui sont cause les uns des autres, et se causent eux-mêmes les uns aux autres, on peut appeler ces sons des images sonores* », dit Francis Wolff.

Pour le dire autrement, pour l'auditeur bébé, les bruits se détachent de leur cause matérielle et réelle. Au sens lacanien, le Réel de la voix maternelle c'est juste de l'air qui se meut dans les cavités de la chair, dans les poumons, et fait vibrer les cordes vocales dans le larynx, produisant du bruit. Ce causal réel, le bébé s'en détache. Il s'y rend sourd en créant son point sourd. Il scotomise la matérialité de la voix maternelle, la voile en quelque sorte, en focalisant son attention sur les sons ainsi détachés. C'est l'aliénation lacanienne. Ces images sonores ont été découpées par ce que nous pourrions appeler "le rythme". Et ce rythme nous le définirons plus loin comme symbolique. Les images-sonores deviennent petit à petit des symboles qui semblent amenés par les symboles qui les précèdent et conduire aux symboles qui les suivent. Ils jouent les uns avec les autres, en révélant après-coup des règles de mesure entre eux. De petites suites de sons se retrouveront chargées d'affects qui s'y associeront en se manifestant fréquemment au moment de leur apparition. Il y a substitution : une suite de sons correspond

à un éprouvé affectif. C'est-à-dire que les symboles sonores se chargent de signifiante et deviennent musique.

Cela ne s'effectue pas de façon réflexe. Le bébé travaille là à ce que Freud a appelé le jugement d'existence. Et de se produire ce que Lacan a nommé la Séparation si l'enfant décide d'investir, de croire, à l'existence d'une musicalité chargée d'affect dans l'appel maternel. S'il la suppose. Si le bébé en confiance décide d'entendre le bruit maternel comme une musique, alors il pourra y croire, à cette musique, et l'investir psychiquement. S'il l'accepte, il s'y prêtera ; il se fera appeler par cette prosodie et y trouvera du plaisir dans le jeu devenu langagier. C'est la pulsion invocante. L'enfant accédera à la névrose et à son perpétuel questionnement dû à une structuration sur de la croyance et non sur des certitudes. Il est dans une disposition d'« *heureuse incertitude* »⁵⁶, a dit Jacques Lacan.

Par contre, quand l'enfant ne joue pas le jeu de croire qu'il peut entendre en la prosodie une musique au lieu de bruits, il est selon nous écrit dans l'autisme.⁵⁷

Mais en sens inverse, s'il est totalement certain d'entendre de la musique, alors il est dans la forclusion. Nous devons seulement croire à nos images, les penser, les imaginer. S'il y a certitude totale en nos images et idéaux, cela favorise l'apparition des phénomènes élémentaires. Par exemple, une image sonore sans faille dont l'on est absolument certain de la réalité : c'est l'hallucination.

Le refoulement du réel, lui, ne s'offre jamais sans une ombre infime de doute. La construction métaphorique d'un point de surdité, permet d'interposer le fantasme entre nous et le Réel. Pour fonctionner, le fantasme doit être investi de croyance, d'adhésion. Le voile de surdité, lui, est investi de confiance. Mais cette confiance et cette croyance doivent comporter un petit trou. C'est la place vide laissée au devenir et à l'absorption des événements imprévisibles. Elle permet que notre Imaginaire ne soit pas figé. Sinon cela favorise l'apparition du trauma. La réalité que nous nous construisons pour y vivre psychiquement doit être investie de croyance. Mais, cette croyance doit toujours être poinçonnée d'un petit point de doute, pour ne pas basculer dans la certitude.

LA VOIX SUR LE DIVAN

⁵⁶ Jacques Lacan, *Les psychoses*, Le Séminaire, livre III, Paris, Seuil, 1981, p. 87.

⁵⁷ Nous y reviendrons dans notre Partie Clinique, avec le jeune Papin dans un atelier avec Orgue Sensoriel.

Revenons à *La voix sur le divan*. Jean-Michel Vivès y prévoit un espace dans son "*point sourd*" pour un trou. Il le nomme d'ailleurs : c'est le « *point de jouissance* ». À travers l'histoire des trois religions du Livre, articulée à l'histoire du chant, cet ouvrage nous expose deux modalités de liaison entre la loi et la voix : « *La loi sans la voix reste lettre morte* », nous dit-il ; et inversement « *La voix sans la loi verse dans la jouissance mortifère* »⁵⁸.

La voix sans la loi, nous l'avons vu c'est le retour au Réel.

Mais il nous dit aussi que « *la loi sans la voix reste lettre morte* ». C'est entendre les symboles sans les imaginer, sans entendre la "musique" allant de l'un à l'autre en y liant les affects. Pour entendre vibrer les affects, il faut accepter qu'un point de jouissance troue la loi. Nous pourrions ajouter que ce qu'il troue, ce *point de jouissance*, c'est la Croyance en la loi, et aux idéaux, qui reposent sur le point sourd.

Après ce mouvement psychique allant du "petit a" vers le langage, dans l'art avec un petit "a", observons que dans l'Art avec un grand A, il en va tout autrement.

L'ART AVEC UN GRAND A, UN MOUVEMENT INVERSE

Le grand A de Lacan, nous y viendrons, mais examinons d'abord l'effet de sublimation artistique dans l'art avec un grand A, au sens du "grand Art", celui des artistes. Il crée un passage vers plus de subjectivation en deux temps. Il y a toujours dans un premier temps un mouvement en sens inverse de celui de l'art avec un petit a. Ce dernier nous subjectivait. L'Art avec un grand A commence, lui, par nous désobjectiver quelque peu. Puis, ce premier mouvement est toujours suivi d'un effet de retour, retour immédiat de resubjectivation.

Si nous conservons le chant comme exemple, nous observons une désimaginarisation des notes. Notes qui frôlent tangentiellement le risque de redevenir du bruit, le temps d'un presque désassourdissement du point sourd. Puis, un effet de retour met fin à la jouissance que procure cet évanouissement passager de la pensée musicale et donc langagière. Ce deuxième temps de la sublimation, ce retour, s'effectue en ramenant le sujet vers la réimaginarisation des images et des sons. Ces deux mouvements s'effectuent dans la continuité d'un seul "geste" psychique circulaire. C'est un acte courbe qui ramène un trophée : un nouveau point de jouissance arraché au réel frôlé. Dans l'acte artistique, l'effet de

⁵⁸ Op.cit., Jean-Michel Vivès *La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*.

beauté est second, il est (re)imaginarisation. L'action contient d'abord un effet –premier– de désarroi, un élan vers le chaos et sa jouissance.

Cet élan artistique premier c'est pour nous la fuite vers l'état antérieur des pulsions freudiennes. Le couper, cet élan, laisse une trace de l'ouverture d'un point de fuite entrouvert et revoilé, et crée la possibilité pour le sujet d'avoir un devenir grâce à cette fenêtre derrière un rideau de surdité. Il s'agit dans le mouvement de retour, de rejouer la subjectivation, mais cette fois dans la contenance de l'Art. Art qui comporte comme le disent les musiciens sa part de jeu. Les auditeurs bénéficient comme l'artiste de l'effet de sublimation, s'ils y adhèrent, s'ils y croient.

Le sublime chez l'artiste c'est qu'il surfe, pour nous, en spirale sur le bord du vide avec grâce et courage en un aller-retour qui borde le maelström, mais sans se laisser happer par lui.

L'Art ose le saut vers le vide pour mieux en revenir avec un nouveau symbole, qui servira à la création d'une nouvelle image, une nouvelle idée, voire un nouvel idéal comme chez Kierkegaard. Mais, le saut artistique et psychanalytique est cette fois-ci un saut de type katabasis-anabasis, dans le sens d'une descente dans "l'au-delà" du plaisir et de son principe, vers la jouissance, suivi d'un retour, comme le saut d'Ulysse dans l'Odyssée qui saute dans le pays des morts pour en revenir. Mais ici, le vide où l'on saute n'est pas un vide extérieur. C'est un vide interne à notre subjectivité ; c'est un point d'écoute tendu vers le silence assourdissant, silence du sens, où s'engouffrent les bruits. Ce petit vide intérieur structurant, *extime*⁵⁹, c'est celui laissé par l'objet petit "a" lors de sa chute.

Nous approfondirons dans la suite de cet écrit cette question que Jacques Lacan a appelé "la création ex nihilo" grâce aux experts lacaniens dont surtout les psychanalystes Alain Didier-Weill, Christian Fierens et Jean-Daniel Causse⁶⁰.

⁵⁹ Voir ici note de bas de page 48.

⁶⁰ Ces trois derniers sont venus séparément donner chacun une conférence très éclairante et indiscutablement très influente sur notre thèse, à Nice à ce propos : Alain Didier-Weill, *Le savoir dans le Réel*, Archives AEFL Nice, 2008 ; Christian Fierens, *la création du réel ex nihilo. (Peut-on s'habituer au réel ?)*, Archives AEFL 2012-2013 ; et enfin le Pr Jean-Daniel Causse, *Qu'est-ce qu'une création ex nihilo ? Quelques enjeux dans le champ de la psychanalyse ?*, au dernier séminaire *Création Sujet* de l'UNS, le 15 avril 2013.

RETRAIT STRUCTURANT

Mais avant de consulter les experts résumons comment pour nous, dès les prémisses de notre existence, le trauma et la croyance précédés de la confiance nous structurent. Comme nous venons de le supposer, la *Voix* matérielle est inaudible, mais elle est pourtant au cœur des images et des symboles qui se détachent d'elle. Ce paradoxe n'est possible que parce que cette *Voix* disparaît sous ce qu'elle supporte. C'est la subjectivation⁶¹ : *la Voix* est *posée sous*. Elle est sous-mise par le point sourd et l'oubli du refoulement originaire. Oubli au profit d'un détournement d'attention vers les prémices de la pensée langagière dont elle est "extimée".

Qu'est ce qui chasse la *Voix* réelle ? Qu'est ce qui la voile ? Rien en fait, -c'est elle, *La Voix* matérielle qui se retire-, laissant derrière elle un vide, une amnésie, une surdité. Cette surdité qui "apparaît" permet et même commande (car elle crée une tension, un appel du vide, qu'il faut apaiser) le "mal-entendu" nécessaire au Sujet. C'est-à-dire pour nous ici, qu'elle ouvre un *Passage psychique dérobé*, avec son Réel, ses Images sensorielles et ses rythmes symboliques dénoués.

Ces "symboles" et ces "images" en devenir sont une pacification de la tension. Ils la tranquillisent par l'a-tension de l'attention. Ils surgissent du néant du retrait.

« Un trou ça tourbillonne, ça engloutit plutôt, et puis il y a des moments où ça recrache, ça recrache quoi ? Le nom. C'est le père comme nom ». ⁶²

Le véritable premier "grand A"

Nous voyons que pour Lacan c'est d'abord un retrait du chaos sonore, venu de la scotomisation, qui permet la focalisation vers ce qui pourtant éclipsera cette même scotomisation : ce sera métaphoriquement une concentration d'attention sur le "*Nom du père*", c'est à dire la nomination de ce qui absente la mère, le "grand A" lacanien.

Entre les deux, le déchirement et son "voile", il y a du vide, du rien, du pur retrait. La mise en avant de ce qui n'existe pas encore (un vide au milieu du chaos) attire l'attention du Sujet et lui dissimule le reste scotomisé. Mise en avant dont pâtit donc la Chose mise en retrait. Chose

⁶¹ L'étymologie latine du mot Sujet est "*posé dessous, sub jacere* ; ou *soumis, subjectus*" (à une force ou une autorité).

⁶² Citation empruntée à Erik Porge, *Les voix, la voix*, Essaim n° 26, Toulouse, Érès, 2011/1, p. 7-28, issue de J. Lacan, 1974-1975, Le Séminaire *R.S.I.*, séance du 15 avril 1975, inédit.

se retirant pourtant la première. C'est une véritable « *kénose* »⁶³ ou un « *tsimtsoum* »⁶⁴, nous dit le psychanalyste Jean-Daniel Causse. Nous pourrions ajouter que cela s'apparente à la « *NUIT* » de Hegel⁶⁵.

Remarquons pour notre recherche, que cette primauté de l'Ausstossung lacano-freudo-hégélien, favorisant une Bejahung quasi simultanée, avant que l'opération complète ne puisse autoriser enfin l'apparition d'un signifiant du *Nom-du-Père* paraît aller dans le sens d'un espoir (croyance) sans sens, anticipateur, précédant la création de ce premier signifiant. Il y aurait donc, logiquement, un Sujet décidant de cette Ausstossung et de cette Bejahung ante-logos. Mais ne concluons pas trop hâtivement par la logique.

Pour notre recherche, ce qui pourrait bien amener le futur Sujet à investir un vide et sa tension (suite au mouvement de retrait du grand Tout chaotique) favorisant ainsi, plus tard, la modulation et l'apaisement avec le grand Autre barré, ce serait une *confiance aveugle* mais aussi une *croyance sourde*. Lacan utilise pour la vie ultérieure dans le langage ce même mécanisme psychique du retrait hégélien⁶⁶, pour expliquer la sublimation. Un retrait du grand Autre, le langage, (et non du grand *Tout* cette fois-ci) engendre un vide de sens. Cela autorise également la création *ex nihilo* de signifiants nouveaux. Ce vide, cette surdité du Point Sourd,

⁶³ La *kénose* est le retrait du divin, pour faire place à une incarnation mortelle en Jésus. Elle a été théorisée par les chrétiens anciens (avouant ainsi un doute en l'omniprésence de Dieu) d'après Jean-Daniel Causse *Psychanalyse, mort de dieu et kénose*, Laval théologique et philosophique, 67, février 2011, p 25-35. Il cite : « Dieu s'est vidé de lui-même, prenant la condition d'un esclave et devenant semblable aux hommes, se rendant obéissant jusqu'à la mort, même la mort sur une croix » (Philippiens 2, 7-8). Voir aussi Jean-Daniel Causse, *Croyance et lien social, Entre imaginaire et symbolique*, Le sociographe n° 32, 2010/2, p 12-25.

⁶⁴ Le *Tsimtsoum* est le nom hébraïque d'un retrait de Dieu permettant à l'humain d'exister. Lire Jean-Daniel Causse, 2014, *Le concept de création ex nihilo et ses enjeux cliniques*, dans *Les médiations thérapeutiques par l'art, le Réel en jeu*, dir. Vinot, Vivès, Toulouse, Érès, 2014. p 190. Et aussi Emmanuel Levinas (1971, *Totalité et infini*, Livre de Poche, Essais, Paris, Librairie générale, 2006) nous explique que « *L'Infini se produit en renonçant à l'envahissement d'une totalité dans une contraction laissant une place à l'être séparé. Ainsi, se dessinent des relations qui se frayent une voie en dehors de l'être. Un infini qui ne se ferme pas circulairement sur lui-même, mais qui se retire de l'étendue ontologique pour laisser une place à un être séparé, existe divinement. Il inaugure au-dessus de la totalité une société* ». Voir aussi la définition du peintre Anselm Kiefer, 1990, *Rencontres pour mémoire*, Paris, Éditions du Regard, 2010 : « *le rabbin Isaac Louria nous dit du tsimtsoum (la contraction) : un espace vide et gardé en retrait par l'Eïn-Sof (Lumière sans Fin) dans lequel le monde peut se déployer de manière imparfaite et figurative* ». Lire également Marc-Alain Ouaknin, *Tsimtsoum : introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin Michel, 1992.

⁶⁵ « *C'est cette nuit qu'on aperçoit lorsque l'on regarde un homme dans les yeux, on plonge alors dans une nuit qui devient terrible ; c'est la nuit du monde qui se trouve alors face à nous. La puissance de tirer de cette nuit des images ou de les y laisser, c'est l'acte même de se poser soi-même, la conscience intérieure, l'action, la scission. C'est dans cette nuit que s'est retiré l'être ; mais le mouvement de cette puissance est également posé.* » G.W.F. Hegel, 1805, *La philosophie de l'esprit*, trad. G. Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1982, p. 13.

⁶⁶ À partir de l'explication de l'*Aufhebung* freudien par Jean Hyppolite qui y reconnaît le mot « *dialectique* » de Hegel, lors de son intervention au Séminaire de Lacan leçon (sur la Verneinung de Freud, 1925) du 10 Février 1954 : « *Hegel, il s'agit de substituer la négativité réelle à cet appétit de destruction qui s'empare du désir...* », Le Séminaire (1953-1954), *Les écrits techniques de Freud*, inédit.

n'est pas ce que nous définirons comme notre *Passage dérobé* (dans le sens de dévêtu, dévoilé, dans l'instant de l'apparition de l'ouverture), invisible car constitué de bruits, de sons et de silences, situé lui entre les deux jugements freudiens, là où le langage existe en potentialité (signifiants-zéros⁶⁷ et images-zéros ainsi que le Réel). C'est un véritable vide de pensée où il n'y a que retrait.

Dans ce vide il n'y a plus que sidération, non-pensée. C'est le trauma structurant d'une rétraction de la psyché.

La confiance permet ce retrait du point sourd. Le *Passage* que nous baptiserons "*invisible*", puisqu'il appartient surtout ici à la dimension du sonore, se mettra en place, jeté tel un pont sur le vide du retrait, surface de résonance d'un tambour tendue au-dessus du vide de la surdité. La Croyance viendra voiler le point sourd invocant mais ce voile sera percé d'un poinçon vers le vide voilé, lui, par le doute. Cette première croyance a quoi veut-elle croire ? Elle peut croire en l'existence de la survenue ex nihilo (du vide) d'une potentialité de signifiants à entendre dans une prosodie inouïe jusqu'alors, se détachant soudain de la nuit. « *Quand quelqu'un parle, il fait plus clair* »...⁶⁸ Passage musical ou passe sonore ondoyant sur le vide, jouissant de sa résonance et rebondissant sur le voile tendu. Cette mise en évidence d'une Voix dans le chant maternant, survolant un recul du chaos, permettra la révélation après-coup des signifiants zéros déjà-là informes, eux, dans notre *Passage*, mais audibles ou tangibles seulement *après-coup*. Après-coup surgissant de la dynamique de la suite de S_0 à S_1 , S_2 , S_3 , etc. C'est du moins notre lecture de Lacan, ici dans cette thèse.

⁶⁷ Les signifiants zéros de Lacan sont la base d'un signifiant à venir, idem pour les images zéro, comme le zéro de l'algèbre est la base des chiffres à venir.

⁶⁸ Freud, *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Œuvres complètes, XIV, Paris, PUF, p 422.

THÈSE ET NOUVEAUX POSTULATS

Un signifiant nouveau sans sens prédéfini est soit un nouveau signifiant "maître"⁶⁹, soit un nouveau signifiant en attente de représentation.

« *Un signifiant nouveau, celui qui n'aurait aucune espèce de sens, ça serait peut-être ça qui nous ouvrirait à ce que - de mes pas patauds - j'appelle le Réel* », nous a dit Lacan.⁷⁰

Ouverture (dans le sens musical du terme) résonnant comme un appel à la création de sens, après une sidération.

La thèse de cet écrit : une croyance blanche

Se basant sur nos développements ci-dessus mais surtout sur la thèse de Jacques Lacan selon laquelle c'est le signifiant blanc de sens qui amène l'idée nouvelle, et non l'inverse⁷¹, la thèse de ce présent écrit sera que :

La surprise provoquée par la perception d'une musicalité nouvelle peut ouvrir un passage inespéré vers la (re)subjectivation. Ce Passage invisible surplombe une scotomisation du vacarme chaotique naturel de l'indistinction sonore. En se retirant, la Voix de la nature laisse place à un vide silencieux impensable et traumatisant : un *Point Sourd* que la musicalité inouïe a dévoilé. Mais ce trauma est structurant car ce vide fait caisse de résonance pour une fonction psychique de focalisation à même de l'éclipser : une croyance. Une croyance "blanche" car son objet n'est pas encore défini. Surface d'impulsion déployée sur le vide, elle s'étire comme une cymbale ek-stensible vers cet objet à venir. C'est cette croyance nouvelle qui favorise l'invention de signifiants nouveaux par le Sujet, et non l'inverse.

Ce *Pas sage* se situe, non chronologiquement mais logiquement, entre les deux jugements freudiens d'attribution et d'existence. Il commence donc par une Aliénation confiante aux

⁶⁹ ...voilant l'irreprésentable du réel, comme par exemple les mots *Dieu, mort*, ou bien *Réel*.

⁷⁰ Jacques Lacan, 1976-1977, Le Séminaire *L'insu que sait de l'Une bévue s'aile à mourre*, inédit.

⁷¹ Lacan a utilisé une comparaison avec *La Genèse* (st Jean) où il dit d'abord « fiat lux », et seulement ensuite « la lumière fut ». Voir ceci expliqué par Alain Didier-Weill, *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier-Flammarion, 2010, p 14.

sonorités plaisantes avec lesquels joue la *lalangue* ; et se termine par la Séparation venue du taraudage du doute issu du percement d'un manque dans ces mêmes sonorités : symbolisation basculant de la *Confiance* sans interrogation à la *Croyance* et ses questionnements.

Cet écrit adopte le postulat qu'une bascule de la prosodie peut se produire dans notre Passage Invisible vers un Symbolique non verbal, mais musical. Il ne s'agit pas ici des « *traces perceptives* » de Freud, ni des « *alphas* » de Bion, ni des « pictogrammes » d'Aulagnier,⁷² car ce symbolique non verbal est issu de sensations déjà jugées comme procurant du plaisir. Le vocabulaire et le code de notre prosodie ne sont pas naturels, ils se créent avec l'Autre. Lorsque nous n'avons pas participé à cette création nous pouvons ne pas les reconnaître, car ils ne sont pas toujours les mêmes. Ils varient d'une "famille" à une autre, d'une civilisation à une autre. Et parfois nous ignorons, en tant que récepteurs, si une prosodie est symbolique ou non. Nous le verrons dans nos situations cliniques.

La *lalangue* est donc, selon cet écrit, un continuum entre un jeu vocal primaire (et réflexe) et un langage musical, non verbal mais déjà symbolique.

Autrement dit, le Jugement d'Existence freudien, et la Séparation lacanienne, seront pour cet écrit déjà opérants sur la prosodie quand elle sera devenue langagière. Nous emprunterons à Roman Jakobson son concept de « *poétique* »⁷³ pour nommer cette version symbolique de la *lalangue* qui perdure tout au long de la vie du sujet.

Le véritable premier objet petit *a*

La *lalangue* peut être musicale ou poétique, selon cette analyse, quand elle comporte un vocabulaire et une structure musicale partagés entre deux sujets ou plus, même s'ils ne représentent que des affects et des impressions corporelles.

Elle comporte alors des effets de condensations (les accords) et de déplacements sur la mélodie. Un indice de la représentation des affects en musique est que nous pouvons nous en souvenir en nous rappelant un passage musical que s'ils ont été préalablement associés à ce passage. Par contre, les affects n'étant pas refoulables (mais ils ne le sont pas non plus dans le langage verbal⁷⁴), l'inconscient ne se créera que plus tard.

⁷² Voir la lettre 52 à Fliess dans Sigmund Freud, *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1975 ; Wilfred Bion, 1965, *Transformations, passage de l'apprentissage à la croissance*, Paris, PUF, 1965 ; et Piera Aulagnier, 1975, *La violence de l'interprétation*, Paris, PUF, 1975.

⁷³ Voir définition ci-après page 91.

⁷⁴ Les phrases musicales, elles, le sont. Les musiciens le savent bien, eux qui rêvent souvent en musique.

Il existe, pour nous, néanmoins ici une division du sujet dont la prosodie peut véhiculer la parole lorsqu'elle a évolué vers le langagier. Car un affect évoqué par le phrasé musical ne peut jamais être totalement représenté par celui-ci. Tout d'un affect, ou d'un éprouvé corporel n'est pas musicalisable. Il en subsiste un reste d'irreprésentable en notre psyché, un trou de Réel dans le musical : le véritable premier objet petit *a* est un reste d'affect ou d'éprouvé qui choit de la prosodie devenue musicale.

Les lignes qui suivent se plieront donc au postulat suivant : le premier objet cause du désir est un reste d'affect ou d'impression corporelle non dicible, ni par ce que les linguistes appellent le langage non-verbal, ni non plus par le langage verbal.

La tension venue de ce petit *a* (présence absente d'un irreprésentable) vient de ce qu'il signale un vide. Vide inaugural ressenti dès lors dans le langage musical, par le trou de cette absence. Un non-représentable tombe dans un "vide". Vide créé selon nous par une rétraction du chaos sonore, une scotomisation (inattention volontaire).

Le psychanalyste Jean-Daniel Causse compare avec Lacan et Levinas cette rétraction du chaos sonore à celle de la Totalité du monde divin se rétractant pour laisser place à l'ensemble Infini-divin/Fini-humain. Voici ce qu'il nous dit : « *Elle est une absence qui suppose qu'on reconfigure entièrement les concepts d'absence et de présence, parce que cette absence-là –si on veut en conserver le terme– est tout aussi bien une présence.* »⁷⁵ Pour nous cette absence-présence est une *Ausstossung* freudienne. Cela ne crée pas la division conscient-inconscient, dans ce premier temps de l'*Ausstossung*, mais cela crée une division infini-vide.

POSTULATS

Ces nouvelles hypothèses et postulats sont extrêmement importants pour comprendre la suite de cet écrit. Car le sujet langagier potentiel de la prosodie non musicale ne peut se reconnaître ici comme ailleurs que dans l'*après-coup* du jugement d'existence et de la symbolisation comme cela est précisé dans les écrits psychanalytiques depuis Sigmund Freud⁷⁶, c'est-à-dire depuis toujours en psychanalyse. Mais ici, dans ce présent écrit, le sujet ek-siste pleinement dès sa première symbolisation non-verbale, à savoir dès que la prosodie évoluée offre une première signifiante musicale partageable et transmissible entre deux sujets.

⁷⁵ Jean-Daniel Causse, 2014, *Le concept de création ex nihilo et ses enjeux cliniques*, dans *Les médiations thérapeutiques par l'art, le Réel en jeu*, dir. Vinot, Vivès, Toulouse, Érès, 2014. p 190.

⁷⁶ Sigmund Freud, 1925, *La (dé)négaration*, dans *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1971, p. 135-139.

Nous voyons que l'éventail des Sujets dit de l'inconscient, c'est-à-dire Sujets divisés, s'en trouve élargi à de nombreuses personnes ne disposant pas de la négation ni de l'interrogation qui n'existent pas en musique. Elles ne peuvent parler que dans le versant dit poétique du langage tel que défini par Jakobson, mais cela sans être accompagnées en sourdine des autres fonctions jakobsoniennes excepté de la fonction phatique, et de la fonction expressive, dite également émotive.⁷⁷

La dimension musicale du langage ne comprend pas de termes négatifs ni interrogatifs à proprement parler. Nous reconnaissons, là, la structure de la musique ainsi que du rêve, et la structure de ce que nous avons nommé ici la *Confiance*. Si dans la *Croyance* il y a du doute, accompagné de son questionnement, comme dans le langage verbal ; il n'y en a par contre jamais dans aucun rêve ou dans aucune musique.

Si la prosodie et la *lalangue* en comportaient, passant dans un mode symbolique davantage complexifié (*référent, conatif et métalinguistique* selon Roman Jakobson) par l'ajout de codes ad hoc, nous entendrions alors que nous avons basculé dans le langage symbolique dit verbal, et qu'il ne s'agit plus de prosodie, ni de *lalangue*.

L'inconscient structuré comme un langage musical

Ces considérations nous amènent encore à un nouveau postulat : Pour Sigmund Freud l'inconscient est structuré –par– le langage ; pour Jacques Lacan il est structuré –comme– un langage ; et pour nous, il est structuré –comme un langage musical–.

En effet comme en musique, il n'y a pas dans l'inconscient de négation⁷⁸ ni d'interrogation. Le temps et l'espace n'y sont pas linéaires. Le présent, le passé et le futur s'y côtoient. Les oppositions se réconcilient⁷⁹. Comme en musique tonale où le temps tourne (s'éloigner d'un *do* par exemple nous amène à un autre *do*), les extrémités s'y rejoignant. L'espace y est condensable ou déplaçable. Et, la métaphore-condensation ainsi que la métonymie-

⁷⁷ Roman Jakobson, *On language*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

⁷⁸ « ...l'on ne découvre dans l'analyse aucun "Non" venant de l'inconscient » dit Sigmund Freud en 1925 dans *La Dénégation (Die Verneinung)*, Traduction Bernard This, Pierre Thèves, et al., Le Coq-Héron no 52, Érès, Paris, 1975. Voir le commentaire de Jean Hyppolite, en annexe de Jacques Lacan, 1955, "*Verneinung*" de Freud. *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p 879- 887.

⁷⁹ Dans les rêves « les oppositions sont contractées en une unité ou présentées en une seule fois » dit Sigmund Freud en 1910 dans *Du sens opposé des mots originaires*, Oeuvres complètes, P. X, G.W. VIII. Paris, PUF, 1991.

déplacement sont les moyens d'expression les plus usuels de la musique : la mélodie est métonymie, et les accords sont condensation.

DIS MOI UNE MUSIQUE

Notre thèse postule que les premières pensées engagées dans le processus langagier, ne serait-ce qu'au niveau du signifiant zéro, sont structurées comme un langage musical. Il est logique qu'aucune négation ne soit admise dans cet Incréé didier-weillien⁸⁰ de notre Passage Musical. C'est à dire en deçà du jugement d'existence ou « *plus loin que l'inconscient*⁸¹ » comme disent Lacan et Didier-Weill. L'Ausstossung ne dément pas ce postulat puisque sa négativité n'est pas une négation. Ce n'est ni un non-plaisir, ni d'un déplaisir. L'attribution laisse apparaître les sensations de plaisir dans la psyché, alors que le forclos n'y entre pas. En musique également, ou bien "*il y a*" une note, un accord, une phrase musicale, etc., ou bien il n'y en a pas. Mais il n'y a jamais de non-note, ni de dé-note.

Certains procédés pourraient faire penser à la possibilité d'évoquer (seulement évoquer) un accord absent, afin de mettre l'accent sur cette absence. Mais, au lieu de montrer qu'il n'y est pas, cela le ferait entendre silencieusement. Car évoquer un accord, en musique, c'est toujours l'affirmer.

Par contre, il existe des accords "barrés" non au sens mathématique (non-accords), mais au sens lacanien d'accords troués, barrés comme le grand Autre peut l'être (castration). C'est à dire qu'il y a du manque.

La *dénégation* freudienne procède de la même façon⁸². Dire "*je ne dis pas cela*" quand l'on parle depuis son inconscient, c'est dire cela. C'est une affirmation. Aucune astuce ne réussit à dire "*il n'y a pas*" dans l'inconscient, ni dans la musique.

L'Ausstossung de l'Attribution est en fait un simple vide (un refus qui ne parle pas, qui ne dit pas "*non*", ni "*ne ... pas*", car il ne dit rien). Et c'est ainsi –en même temps– un appel à remplir ce vide. Le transformer en promesse par la création d'un symbole à venir (ou d'une image à venir). Cela ne peut se faire sans le corollaire d'un nouveau découpage de *Réal incréé*. Réel

⁸⁰ Alain Didier-Weill, *Le savoir dans le Réel*, Archives AEFL Nice, 2008.

⁸¹ Citation en entête de l'ouvrage d'Alain Didier-Weill *Un mystère plus lointain que l'inconscient* (op cit) : « *J'ai essayé d'introduire quelque chose qui va plus loin que l'inconscient.* », Jacques Lacan, le 16 novembre 1976, inédit.

⁸² Tenter de réfuter, dans l'inconscient, revient toujours à affirmer. Dire Non, c'est dire Oui. «... *l'articulation "ne", de ce "ne" discordantiel qu'aucune nécessité de l'énoncé ne nécessite absolument : ce "je crains qu'il ne vienne", qui veut que je crains qu'il vienne, mais aussi bien qui implique jusqu'à quel point je le désire.*» Jacques Lacan, Conférence de Bruxelles sur *L'Éthique de la Psychanalyse*, 1960, inédite.

incréé qui n'est ni infini, ni fini. C'est un simple *rien*, un *trou* dans le ressenti du plaisir. C'est une véritable déchirure invocante. Poinçon sourd, il est une écoute de l'abîme. Mais, encerclée par la Bejahung, cette béance est pacifiée, voilée par une confiance. Elle est bien la réserve du *Réel Incréé*. Comme la musique, l'Attribution ne peut contenir une négation, mais elle recèle sa part de Réel incréé, c'est-à-dire sa part de jouissance.

DE NOS PRÉALABLES AUX GRANDS DÉBATS

Cette première partie de ce présent écrit a répondu à sa question d'introduction, "qui est le Sujet de la croyance ?". Pour nous ici, le sujet accède à la fonction de croyance avant d'atteindre le langage verbal (le logos et sa loi). Il est impossible, pourtant, de croire avant l'apparition du langagier de la prosodie, langagier non-verbal. Le Sujet de la croyance est donc pour nous le Sujet lacanien dit "de l'inconscient" ; mais les signifiants de la division créatrice de cet inconscient commencent avec ceux de la prosodie musicale langag  re.

Si la prosodie humaine se structure à la façon d'un langage musical, et l'inconscient aussi, il serait maintenant opportun de nous intéresser à la prosodie, mais aussi à la musique bien sûr, ce qui nous conduira à l'art en général. « *Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité* », ⁸³ disait Friedrich Nietzsche.

L'art pourrait-il alors nous mener plus loin que la croyance ? C'est controversé dans l'intelligentsia française et mondiale. Voyons si les grands débats à ce propos entre psychanalystes, intellectuels et artistes peuvent nous éclairer.

⁸³ Citation prise chez Andréa Linhares, *Le geste subjectile ou la création d'un reflet pour soi*, Figures de la psychanalyse, Toulouse,   r  s, 2006/1 no 13, p. 157-167 ; et Paul Audi, *Où Je suis*, Encre Marine, Paris, 2003.

PARTIE II. LECTURES ET DÉBATS, LA PROSODIE ET LA SUBJECTIVITÉ

*...cette auguste Voix Qui se connaît quand elle
sonne N'être plus la voix de personne Tant
que des ondes et des bois !*

Paul Valéry⁸⁴

EN 1970, PAS DE MUSIQUE SANS LANGAGE PRÉEXISTANT

Vers les années 1970, les chercheurs pensent que la signification ne peut résider que dans les mots du langage et en aucun cas dans la voix qui les porte. Claude Lévi-Strauss annonce, en 1971⁸⁵, que « *sans doute la musique parle-t-elle aussi mais ce ne peut être qu'à raison de son rapport négatif à la langue et parce qu'en se séparant d'elle, la musique a conservé l'empreinte en creux de sa structure formelle et de sa fonction sémiotique : il ne saurait y avoir de musique sans langage qui lui préexiste et dont elle continue de dépendre, si l'on peut dire, comme une appartenance privative. La musique, c'est le langage moins le sens ; dès lors on comprend que l'auditeur, qui est d'abord un sujet parlant, se sente irrésistiblement poussé à suppléer ce sens absent comme l'amputé attribuant au membre disparu les sensations qu'il éprouve et qui ont leur siège dans le moignon* ». Et Jacques-Alain Miller de surenchérir, en 1988⁸⁶, que la voix « *demeure ce qui du signifiant ne participe pas à l'effet de signification* ». Il ne reviendra jamais sur ces propos définitifs.

⁸⁴ Charmes, La Pythie.

⁸⁵ Claude Lévi-Strauss, *l'homme nu*, Plon, Paris, 1971, p 200.

⁸⁶ Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan et la voix*, dans *La Voix*, colloque d'Ivry, Paris, 1988, La Lysimaque, 1989, p 184.

EN 2014, LA PROSODIE EST-ELLE PORTEUSE DE SENS ?

D'après Bernard Golse⁸⁷ qui travaille sur d'autres possibilités du langage depuis les années 1990, ceci ne correspond plus aux découvertes scientifiques des années 2000, sur le bébé et la structuration de sa subjectivité : l'infans nous démontre, d'après lui, que la musique de la voix est en elle-même déjà porteuse de sens, bien avant qu'il ne possède le langage verbal. Bernard Golse est, avec René Roussillon, depuis toujours le défenseur de la prise en compte du langage non-verbal en psychanalyse. Ils succèdent en ceci au psychanalyste Guy Rosolato, qui fut le pionnier de cette cause en France avec son "*signifiant de démarcation*", où la musique est "*métaphore des pulsions*". Chez les lacaniens, le pionnier c'est Serge Leclaire qui discutait avec Lacan sur la préséance du signifiant sur le signifié⁸⁸. Voyons pour commencer comment parlent aujourd'hui ceux qui pensent que la prosodie peut être habitée. Commençons par quelques psychanalystes.

⁸⁷ (AFI) professeur à Paris V (Médecine) et VII, pédopsychiatre et chef de service à l'hôpital Necker-Enfants malades à Paris. Nous faisons ici référence aux propos de Bernard Golse dans son séminaire de 2009 à ce jour.

⁸⁸ Par exemple, dans la séance du 15 Juin 1955 du Séminaire, inédit. : Leclaire, « *Il y a une chose qui me trouble dans tout cela. Était-ce une erreur, mais vous avez traduit tout à l'heure « Au commencement était le langage ». Et c'est la première fois que j'entends cela. C'est ainsi que vous l'entendez ? C'est « Au commencement était la parole », ou le verbe, et vous avez dit : « Au commencement était le langage » ? Mais à quoi vous rapportez-vous ? C'est la traduction que vous donnez ?* ». Lacan, « *In principio erat verbum, c'est incontestablement le langage, ce n'est pas la parole* ». Leclaire, « *Alors, il n'y a pas de commencement* ».

.../... Lacan termine plus tard cette séance du séminaire par cette réponse « *Je n'étais pas en train de vous dire tout à l'heure qu'*in principio erat verbum*, que je croyais que le langage était à l'origine. Pour moi, je ne sais rien des origines. Mais c'est pour vous poser...à propos de ce terme ambigu...la question qui est une question tellement évidente que pendant un moment vous l'avez tous suivie, vous l'avez tous accordée, que les petits 0 et les petits 1 définissent un monde aux lois absolument irréfutables, à savoir qu'avec les petits 0 et les petits 1 les nombres sont premiers depuis toujours. Vous êtes d'accord ? Restons en là pour aujourd'hui. C'est un peu rude, aujourd'hui.* »

Cette séance est en partie retranscrite dans Jacques Lacan, *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Le Séminaire, livre II, Paris, Seuil, 1978, p. 336-337.

Quand Lacan situe-là 0 et 1 au commencement, les nombres au commencement, il pourrait aussi bien parler de notre rythme, symbolique premier, que du R.S.I. dénoué au temps logique zéro comprenant l'intervalle entre le zéro et le Un. Notons que la musique aussi contient un zéro (la note fondamentale) car celui-ci n'est pas une négativité.

CHAPITRE I. LES PSYCHANALYSTES, CONCERT OU CACOPHONIE ?

*Je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être (s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées) la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites ; l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celles du langage, parlé et écrit.*⁸⁹

Marcel Proust

Afin de mieux entendre comment le trauma originaire de l'apparition d'un vide, déchirant le grand *Tout* continu, peut structurer le sujet, allons à la source et examinons un raccourci des travaux sur la subjectivation de l'infans dans ces vingt dernières années. Procédons par un petit zoom sur le paradigme de l'objet pulsionnel qu'est la *Voix* dans cette subjectivation. Car c'est dans ce domaine que les progrès semblent avoir été les plus notables. Examinons les travaux des psychanalystes freudiens de l'Association Psychanalytique Internationale, puis ceux de la Société Psychanalytique de Paris, et enfin ceux de quelques lacaniens avec l'exemple d'Insistance. C'est à l'intersection de ces courants psychanalytiques, sérieux mais différents, que convergent les idées à la fois les plus nouvelles et les plus consensuelles de la recherche actuelle en psychanalyse.

⁸⁹ Marcel Proust, 1913, *À la recherche du temps perdu*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1989.

L'I.P.A.⁹⁰ ET LA VOIX CARESSANTE⁹¹.

Le psychanalyste freudien Bernard Golse, spécialiste du langage, nous explique que la communication verbale est digitale, c'est-à-dire segmentée en petits digits. Ce sont de petits *packages* (lots) de mots et syllabes, ou phonèmes et monèmes, dit-il. Cette communication verbale véhicule les concepts et les idées. Par contre la communication non verbale est continue, c'est-à-dire analogique. C'est le langage du corps et de l'acte, les mimiques, les sourires, les regards... « *Elle est indivisible, entière. Un sourire en est un seulement si l'on va du début jusqu'à la fin. Un regard aussi* ». Cette communication non segmentée est celle des émotions et des affects. Elle précède de loin les premiers mots. L'enfant comprend les émotions qui nous affectent avant de comprendre les détails de notre parole. Mais ce mode de communication ne s'effacera pas devant le langage. Il en fera partie. Tout au long de notre vie, nous parlons avec des mots mais aussi avec notre corps. C'est pourquoi la psychanalyse demande des rencontres. En revanche il faut que se mette en place cette communication protoverbale pour que le langage verbal puisse naître. L'origine du langage est à rechercher bien avant les mots, dit Bernard Golse. Le langage est une segmentation en mots portée par une musique (prosodie, rythme, intensité, voix, timbre, etc.) ».

Il s'appuie sur les recherches de la psychanalyste et pédopsychiatre italienne Suzanna Maiello sur l'autisme des enfants⁹². Elle propose une reconstruction : le premier *objet* de l'enfant n'est pas le sein pour elle, c'est la voix. Suzanna Maiello démontre, grâce aux progrès de la médecine fœtale, une maturation séquentielle des différents appareils sensoriels du fœtus : le futur bébé obtient d'abord les sens proximaux : le tact, ensuite l'olfaction, et enfin le goût. Pour finir, dans la dernière phase de la grossesse, les sens que l'on appelle plus distaux se mettent en place : ce sont l'audition et la vision.

⁹⁰ International Psychoanalytical Association.

⁹¹ Nous nous baserons ici sur l'enseignement de Bernard Golse à Paris VII et son séminaire de l'hôpital Necker, ainsi que sur la conférence donnée à Espace Analytique, à Paris, en 2010, ayant été l'objet ensuite d'un article : GOLSE Bernard, *Les débuts de la communication au regard du programme de recherche dit PILE (programme international pour le langage de l'enfant)*, dans *Orthophonie chez le jeune enfant, Enfance et Handicap*, Contrastes n° 39, Toulouse, Érès, 2014, Pages 69 - 97.

⁹² Suzanna Maiello, 1998, AFI, *Trames sonores et rythmiques primordiales*, Bulletin du Gerpen, Rome, 1998, v. 39.

LE RYTHME DANS LA PEAU

Mais l'audition ne commence peut-être pas avec l'ouïe. Elle commence avec la peau et son tact. Et le tact est le sens le plus précoce de tous. On peut alors imaginer, dit Bernard Golse, qu'avant d'entendre avec l'oreille, le fœtus peut entendre par sa peau (comme les dauphins). D'où peut-être, dit-il, les métaphores sur les voix « *caressantes, touchantes ou horripilantes* ». Suzanna Maiello tente de reconstruire c'est-à-dire d'imaginer le ressenti du fœtus en termes d'audition tactile ou auditive. Différents sons lui parviennent : certains proviennent de l'intérieur du corps de la mère et d'autres de l'environnement extérieur. Tous les sons mettent le liquide amniotique en vibration. Ces dernières se répercutent sur la peau du petit hôte.

Les sons de l'intérieur traversent les tissus du corps de la mère (sans passer par dehors), puis la paroi utérine, puis le liquide amniotique. Ils peuvent être réguliers ou irréguliers. Ce sont les battements du cœur, plus ou moins rythmés, les battements des gros vaisseaux également rythmés, la respiration assez rythmée, etc.

Les sons de l'extérieur, eux, sont éminemment variés réguliers ou irréguliers, féminins ou masculins, humains ou non-humains, rares ou fréquents, etc. Ils sont beaucoup plus variés, et chaque fœtus « entend » des sons différents. Ils traversent cette fois-ci la paroi abdominale, puis à nouveau la paroi utérine et le liquide amniotique.

LA VOIX DE LA MÈRE

Il existe un son unique : la voix de la mère. Elle est le seul stimulus sonore parvenant au fœtus en même temps de l'intérieur et de l'extérieur. C'est un stimulus à la fois externe et interne. C'est aussi un stimulus de temps en temps continu et de temps en temps discontinu, explique Bernard Golse. Parfois la mère parle et parfois elle se tait. Et, de temps en temps elle lui parle, à lui, le fœtus. Ce stimulus est imprévisible. L'hypothèse du Dr Suzanna Maiello est, qu'avant de travailler sur la question de l'absence et de la présence de l'objet sein quand il sera né, l'infans travaille peut-être d'abord, de manière prénatale mais très psychique, sur ce stimulus particulier pas comme les autres : la voix de la mère.

Selon cette idée reconstructive, c'est seulement s'il a pu, en tant que fœtus et proto-psychisme faire quelque chose de cette discontinuité imprévisible qu'il pourra un jour travailler sur l'absence et la présence de l'*objet* mère. Bernard Golse pense cette piste de travail très féconde pour les psychothérapies des enfants autistes.

« Entre la discontinuité de ce que Suzanna Maiello appelle "le premier objet sonore du bébé", objet freudien préparant le travail sur l'absence, et celle de l'"objet" primaire ultérieur il y a toute la question de l'écart de l'"objet" par rapport à lui-même », remarque Bernard Golse. Très tôt le bébé va travailler sur la question suivante : « est-ce que l'autre (la mère ou celui qui assure la fonction maternante) il ou elle, est comme d'habitude ? ». Bion avait eu l'intuition de ceci lorsqu'il comparait la perception précoce par l'infans de l'absence à celle de la perception d'une présence hostile⁹³. Les écarts de l'objet par rapport à lui-même sont extrêmement importants en préliminaire à la question de l'absence. La voix de la mère dans le liquide amniotique évoque, pour Bernard Golse, l'opéra et l'analyse de Michel Poizat⁹⁴. Le moment orchestral où dans un grand tutti émerge « la voix de la diva surplombant de son aigu toutes les notes » ressemble-t-il à la voix de la mère se détachant du chaos sonore du fœtus ? Pour Pascal Quignard, par exemple, dans la haine de la musique⁹⁵, les personnes qui ne peuvent pas supporter l'opéra sont peut-être celles qui ont du mal à se rebrancher sur un vécu corporel très archaïque, rappelle Bernard Golse.

DEUX CHEFS POUR UN ORCHESTRE

D'autres études actuelles, sur les interactions précoces mère-infans, font du rythme le centre de leur intérêt. Le programme PILE, Programme International pour le Langage de l'Enfant, a conduit Bernard Golse à considérer que du point de vue de la polysensorialité, quand tout se passe bien, « la mère et l'enfant sont un formidable chef d'orchestre l'un pour l'autre ». Du côté de la mère ou de son substitut, il existe des fonctions maternantes *intriquantes*, précise Bernard Golse. Elles permettent l'articulation de différentes zones de sensorialité qui vont aider le bébé à construire son empathie et son intersubjectivité d'abord très réflexive puis cognitive, en permettant à la polysensorialité initiale un peu chaotique de se démanteler puis de se recomposer de manière harmonieuse (remarquons l'usage de termes musicaux).

« Parfois la mère n'atteint pas la mise en place efficace de ces fonctions », dit Bernard Golse. Et d'ajouter, « je sais que ce n'est pas politiquement correct de parler du rôle des adultes dans le développement des enfants, mais j'ai du mal à considérer qu'un bébé se développerait sans

⁹³ Wilfred Bion, *Transformations, passage de l'apprentissage à la croissance*, Paris, PUF, 1965.

⁹⁴ Michel Poizat, *L'opéra ou Le cri de l'ange, Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1986.

⁹⁵ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

adultes. Et, du côté de l'infans, il y a des bébés qui sont de formidables chefs d'orchestres pour les différents flux sensoriels -et notamment sonores- qu'ils reçoivent de l'autre et qu'ils vont pouvoir articuler de manière constructive », termine l'analyste. Le but de Bernard Golse n'est pas, loin s'en faut, de faire de la cure psychanalytique une réparation ni une reprise du développement. « Mais, dit-il, connaître les éléments du développement peut aider à comprendre certains des mécanismes en jeu dans les analyses d'enfants très jeunes. L'interprétation analytique, tout comme l'interprétation musicale, est une interaction subjective ». Tout ce qui s'exprime du côté de l'analogique n'est pas du côté de la défense. « Bien sûr il y a beaucoup de choses qui s'inscrivent dans l'analogique pour ne pas s'exprimer dans le digital et servir ainsi le refoulement. Mais, c'est comme s'il y avait des choses qui insistaient pour se dire par le canal dans lequel elles se sont d'abord jouées », insiste Bernard Golse. « Ce qui ne veut pas dire qu'il faut fétichiser une écoute analytique exclusivement du paraverbal. Bien entendu notre travail principal et notre interprétation passe par les mots mais il y a quelque chose là à ne pas négliger⁹⁶ ».

Nous constatons que nos postulats ont rejoint ces théories de Bernard Golse, chef de file de l'I.P.A. en France pour ce qui est du langage chez le nourrisson. En ce sens que pour lui c'est la prosodie qui est la première forme du langage, et qu'elle reste active comme telle tout au long de la vie du Sujet. Tentons maintenant d'articuler ses travaux à ceux de la Société Psychanalytique de Paris. Nous verrons que des consensus importants existent entre ces différentes écoles. Ces recherches actuelles en psychanalyse confluent au delta d'un langage vocal non verbal. Pourtant, une divergence va se faire jour. Voyons ce qu'il en est à la Société Psychanalytique de Paris (S.P.P.).

⁹⁶ Opus cité, Bernard Golse.

LA S.P.P. ET L'EXTRÊME DE LA PSYCHANALYSE.

Ces courants se rejoignent en une quête d'un sens exprimé non verbalement. Mais à la Société Psychanalytique de Paris, c'est plutôt un sens préverbal que protoverbal qui intéresse les chercheurs. Il s'agit surtout de réminiscences hallucinatoires à décoder dans les actes répétitifs des patients. Nous étudierons maintenant essentiellement les travaux les plus récents de René Roussillon, membre de la S.P.P., basés sur de nombreuses recherches neuro-cognitivistes internationales. René Roussillon est psychanalyste et professeur de psychopathologie à l'université de Lyon 2⁹⁷. Il insiste, lui aussi, pour dire que même dans la psychanalyse des adultes, –dans la névrose aussi bien que dans la psychose–, l'on ne peut pas faire l'impasse de la communication non verbale⁹⁸.

C'est en fait le cheval de bataille actuel de la S.P.P. Consulter les annonces ou les actes des derniers colloques depuis une demi-douzaine d'années en assurerait quiconque : pour cette association la poursuite de la reconnaissance d'un retour de signifiante préverbale du patient est nécessaire en psychanalyse, jusqu'au divan. Elle intéresse particulièrement les psychanalystes. Le repérage des impressions et réponses corporelles chez l'analyste lui-même est ici systématique. C'est la particularité de la S.P.P. de mettre au premier plan tout ce qui intrigue le psychanalyste à propos de ses propres sensations éprouvées dans le "contre-transfert" pour tenter d'y détecter d'éventuels éprouvés du patient révélés en miroir. René Roussillon appelle cela "*le transfert par retournement*" : quand le patient ne peut transmettre de représentations à son analyste alors il pourrait parfois lui transmettre un éprouvé de ce qu'il a à lui communiquer (souvent il s'agit de chocs psychiques remontant à la période prélangagière). Nous sommes ici à l'extrême limite de la communication et de la psychanalyse. Le psychanalyste se voudra l'interprète de cet "irreprésentable" du patient, dans la mesure du possible.

René Roussillon s'intéresse aussi aux manifestations de la voix ; mais comme simples expressions du corps au même titre que les agirs, somatisations, etc. Ces manifestations exprimées dans l'intersubjectivité sont néanmoins pour lui messagères et donc langagières. Cela malgré le fait qu'elles paraissent insensées et non entendables dans l'usage social courant du langage. Elles sont pour lui la réminiscence de messages archaïques émis par le

⁹⁷ René Roussillon et Jean-Paul Matot, *La psychanalyse : une remise en jeu*, Paris, PUF, 2010.

⁹⁸ René Roussillon, *Quelques réflexions sur l'apport de la clinique de la première enfance à la question psyché/soma*, Revue française de psychanalyse, 2010/5 Vol. 74, p. 1469-1474.

sujet en direction d'un autre-sujet –perçu comme tel dès la naissance–. Cet autre maternant n'ayant pas entendu le message ; celui-ci continuerait de s'émettre indéfiniment, en pure perte. L'œuvre d'Antonin Artaud analysée par Anne Brun (psychanalyste membre de la S.P.P.), dans le dernier Chapitre de cette Partie sur les grands débats psychanalytiques sur la prosodie en France, nous permettra de nous rendre compte plus précisément de quoi il "retourne" chez un poète adulte et sa glossolalie. René Roussillon, lui, se focalise sur le nourrisson en ce qui concerne l'usage indispensable de la prosodie dans la communication signifiante. C'est-à-dire qu'il ne la mentionne plus guère dès que le langage est apparu. Il s'y intéresse ensuite comme message archaïque essentiellement.

Alors que nous avons vu que les autres chercheurs, ceux de l'I.P.A. et nous verrons que quelques lacaniens aussi, se penchent davantage sur la poursuite d'une prosodie signifiante vivante et dynamique tout au long de la vie. Mais, René Roussillon nous fait néanmoins remarquer que si une personne, quelle qu'elle soit, s'adressait à nous d'une voix parfaitement monocorde, sans aucune prosodie, elle nous paraîtrait immédiatement étrange et installerait un malaise.

En 2010, René Roussillon se base sur les travaux du neurologue Philippe Rochat⁹⁹, ce dernier reprenant les pistes de Jean Piaget. Pour ces auteurs, ce que nous prenons pour la perception d'un son ou d'une voix est en fait, comme pour toutes les autres perceptions, une représentation. Les psychologues cognitivistes intitulent *recatégorisation* l'opération de perception. Car percevoir, démontrent-ils, n'est pas ressentir directement un son, ou un objet, comme cela avait toujours été pensé. Percevoir c'est interpréter des données extérieures ressenties intérieurement. La perception est donc selon eux ipso facto une représentation.

LE NOURRISSON S'AUTO-REPRÉSENTE

À cette traduction d'influx nerveux en représentation-perception s'associe toujours, dès la naissance, une interprétation de la fonctionnalité de l'objet, pour René Roussillon. Sa fonction, son utilité pour le sujet est déjà perçue par lui alors qu'il n'est que nourrisson. Des expériences l'établissent nous dit-il. Par exemple, les nourrissons acceptent immédiatement un biberon ; mais ils le refusent si celui-ci leur est présenté à l'envers (Rochat, 2006). D'après ces chercheurs, cela prouve que la psyché est capable de se représenter à elle-même. Elle s'auto-représenterait dès avant le langage puisqu'elle a une perception-représentation de ce

⁹⁹ Voir dans Maurice Constant et André Calza, 2012, *Corps, sensorialité et pathologies de la symbolisation*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier -Masson, 2012.

qui lui est utile, à elle. Pour se rendre compte de cette utilité, il faut qu'elle s'auto-représente, nous expliquent les neuroscientifiques.

D'après René Roussillon et Philippe Rochat l'hallucination auditive serait la persistance dans la psyché de sons qui n'ont pas pu être interprétés. Interprétés veut dire ici décomposés en caractéristiques (hauteur, timbre, volume, etc.) dont chacune est traitée dans une zone précise du cortex. Ensuite, toutes ces caractéristiques sont rassemblées et recomposées dans une autre zone du cerveau, engendrant la représentation. L'hallucination serait ce qui échappe à cette représentation, que René Roussillon appelle primaire. C'est une *Réminiscence* aurait dit Sigmund Freud ainsi clarifié par ses collègues neurologues d'aujourd'hui. Notre chercheur psychanalyste lyonnais rappelle d'ailleurs la formule de Freud « *la chose en soi n'existe pas* ». Bernard Golse, de l'I.P.A., a de son côté effectué une recherche assez proche. Nous percevons des sons qui sont, d'après lui, bien différents de l'"objet *Voix*" qui vient tambouriner notre tympan. Dès la cochlée, une image sonore vient prendre le relais des ondes externes. Cette image sonore est la traduction par l'appareil auditif du son venu de l'extérieur ; elle représenterait le son. Mais revenons à la Société Psychanalytique de Paris et à René Roussillon. Là, le lyonnais voit la possibilité de sensations dont l'opération globale de décomposition-recomposition dans le cerveau ne se serait pas effectuée jusqu'au bout. Ces sensations, entre autres sonores, resteraient donc présentes dans la psyché dans un état éclaté, entre différentes zones de travail primaire, jamais reconstitué en représentations.

Nous serait-il alors possible d'avancer que cette hypothèse de René Roussillon, apparaissant confirmée par les dernières découvertes en neurosciences, vient ébranler les théories aristotéliennes de la perception comme témoin de la vérité ? C'est-à-dire que l'audition d'un son, par exemple, ne ferait plus partie des sensations propres d'Aristote ? Il semble que oui, mais voyons comment le chercheur continue ses réflexions.

LE BÉBÉ NE FUSIONNE PAS

Pour le professeur Roussillon, dès le début de sa vie le bébé n'est pas fusionnel avec son *nebenmensch*. Il ne l'est jamais. Et, c'est en cela que le lyonnais désavoue « *certaines théories contemporaines, notamment lacaniennes* », dit-il. Nous verrons pourtant ci-dessous qu'en réalité si Lacan parle de l'"*indistinction*" ressentie par l'infans dans un chaos analogique, il s'est toujours opposé à l'idée de "*fusion*" entre deux êtres¹⁰⁰. De plus, pour Lacan

¹⁰⁰ Lacan développera ceci, déjà exposé en ce qui concerne le jeune enfant en 1938 (dans *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Encyclopédie française, tome VIII, 2e partie, section A, Paris, Seuil Navarin, 1984, inclus dans les *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 23-84.) tout au long de son œuvre.

contrairement à Roussillon, pour le très nouveau-né, il n'existe pas d'"autre" avec qui fusionner.

D'après René Roussillon, il faut néanmoins mettre un bémol à la "*distinction*" opérée par le nouveau-né. Si ce dernier s'auto-représente, il ne peut néanmoins à l'origine, d'après le psychanalyste lyonnais, pas différencier ses propres actions physiologiques et psychiques de celles de l'autre maternant. Il pense, c'est l'hypothèse de René Roussillon après Winnicott, qu'il fait –lui l'infans– agir l'autre. Mais ensuite, un système différenciateur apparaît dans le cortex, qui lui permet de différencier ses propres actes de ceux de l'autre. Autrement dit, commente René Roussillon le bébé ne se vit jamais dans une totale fusion avec sa mère (ou le *nebenmensch*) puisque sa psyché s'auto-représente dès sa naissance. Il dialogue, via la prosodie, avec la personne qui le materne. Mais, une indistinction motrice existe bien, selon le psychanalyste.

Puis, peu à peu elle disparaît. Le bébé finit par différencier les actes d'autrui des siens. Il pourra alors faire la différence entre les représentations et les actes. Car c'est cette différence acte/représentation qu'il ne maîtriserait pas au départ. Quand le bébé se met à différencier ses représentations de ses actes, alors non seulement il se représente, mais il se représente enfin qu'il se représente, explique René Roussillon. Il y a donc une auto-représentation dite primaire, suivie d'une représentation de celle-ci, secondaire : une représentation de représentation. Cela confirme les intuitions de Freud.

LA REPRÉSENTATION DE REPRÉSENTATION

René Roussillon articule les travaux différents de chercheurs cognitivistes, Gergely (2004) et Decety (2004),¹⁰¹ pour en déduire que la personne maternante est le miroir qui permet au bébé, en deux mouvements intriqués, de distinguer qu'elle est la part de motricité qui lui revient à lui. La mère ou son substitut imite le bébé, tout en lui montrant qu'elle mime ce qu'il ressent, lui. C'est-à-dire qu'elle joue au miroir. Elle y met une telle emphase qu'elle indique au bébé qu'elle le caricature. Le *nebenmensch* singe le bébé, tout en le lui indiquant. Dès lors, le bébé peut comprendre que l'« *état émotionnel dans lequel il se trouve est le sien propre et*

Notamment à propos des adultes amoureux qui ne fusionnent pas non plus selon lui (par exemple dans son séminaire *Encore* il s'interroge « *l'amour, est-ce de faire un ? L'Éros est-il la tension vers l'Un ?* ». Et répond « *Des femmes à partir du moment où il y a des noms, on peut en faire une liste, et les compter. S'il y en a "mille et tre"* c'est bien qu'on peut les prendre une par une, ce qui est essentiel. Et c'est tout autre chose que l'Un de la fusion universelle. », Jacques Lacan, 1972-1973, *Le Séminaire Encore*, Livre XX, Paris, Le Seuil, 1975, p 13, 15.

¹⁰¹ Eux-mêmes reprenant Sysley et Frith (1996) et Jeannerod et Georgieff (1996, 1997, 1999).

non celui de sa mère ». Sysley et Frith appellent ceci la « *méta-représentation* » dont l'échec signerait la schizophrénie. Jeannerod et Georgieff y ajoutent les autres formes de troubles psychotiques.

Plus tard comprenons-nous avec René Roussillon et les chercheurs en neurosciences, ce processus de mimétisme se fixera en un système du "même" dans le cerveau humain. Il s'agira des fameux *neurones miroirs* des scientifiques italiens Gallese et Rizzolati. Ce centre nerveux cohabitera tout au long de la vie du sujet avec un deuxième système relationnel : celui qui a permis la différenciation des actions du bébé et de sa mère chez ce dernier, à savoir un système différenciateur. Les deux systèmes relationnels se dialectiseront dans le cerveau humain jusqu'à la détérioration de celui-ci. Ils sont chacun situés dans une zone différente du cortex. Fort de l'hypothèse que les lois génétiques peuvent être transformées par l'environnement, selon l'*épigénèse interactionnelle*, René Roussillon affirme l'importance des premiers vécus relationnels dans l'éclosion d'une maladie génétique. Pour qu'un gène soit actif, aime-t-il à rappeler, il doit s'exprimer. Le gène de la schizophrénie serait selon lui possédé par trente pour cent de la population, mais moins de un pour cent de cette même population est atteinte par cette maladie. Il en irait de l'autisme infantile de la même façon. Le psychanalyste lyonnais insiste sur le fait que les phénomènes hallucinatoires sont présents dès l'origine chez chacun de nous et le restent pour toujours.

De tous ces travaux, René Roussillon conclut que l'effet de cette représentation symbolisée à partir d'un "miroir" qui parle, disant n'être qu'un miroir, est le processus même de la subjectivation.

Il est très impressionnant de constater combien ces réflexions des chercheurs de la S.P.P. et de l'I.P.A. rejoignent les théories lacaniennes de quelques chercheurs, notamment le courant d'Alain Didier-Weill dont les réflexions exposées dans le paragraphe suivant nous guideront tout au long de cette thèse. Cela malgré la remarque de René Roussillon sur la non fusion du bébé et de la mère dès l'origine, point de désaccord notable d'après lui. Mais en fait Jacques Lacan a déjà dénoncé lui-même l'utopie de l'idée de fusion mère-infans dès *Les complexes familiaux*, en 1938¹⁰² : « ...nostalgies de l'humanité : mirage métaphysique de l'harmonie universelle, abîme mystique de la fusion affective, utopie sociale d'une tutelle totalitaire, toutes sorties de la hantise du paradis ». Lacan n'a jamais démenti cette position qui parcourt toute son œuvre. Nous pouvons donc imaginer que le Pr Roussillon s'adresse ici avec humour et délicatesse à d'autres collègues moins éloignés de lui à travers cette critique formulée à

¹⁰² Ibidem (*Les complexes familiaux*).

Lyon pendant ses cours magistraux mis en ligne sur internet. Peut-être cela s'adresse-t-il à des chercheurs de sa propre association, et autres non-lacaniens ?

Néanmoins il nous faut noter que si Françoise Dolto était d'accord avec René Roussillon pour dire que le bébé est un Sujet à part entière dès la naissance, voire avant celle-ci, pour Jacques Lacan, à la naissance le Sujet de la psychanalyse est là mais *en devenir* et *non divisé*, jusqu'à ses premiers signifiants.

Si notre thèse s'avérait, cela modifierait la compréhension de cette proposition lacanienne puisque les premiers signifiants sont pour nous langagiers bien sûr mais non verbaux. Ils sont musicaux et se manifestent donc dès la prosodie musicale (dès le premier trimestre de vie extra-utérine). C'est-à-dire que selon nous, l'infans serait sorti de l'indistinction du chaos sonore (et non de la fusion entre deux êtres) très peu après la naissance, qu'il soit prématuré (sans lésions cérébrales trop graves) ou non. Nous sommes ainsi assez proche de l'I.P.A. et de la S.P.P. françaises, sans démentir Lacan. Voyons si quelques lacaniens pourraient venir nous soutenir dans cette dernière assertion.

Choisissons l'association freudo-lacanienne *Insistance* car Alain Didier-Weill, son fondateur, réfléchit (avec Lacan d'abord) depuis un demi-siècle de à l'ordre dans lequel est advenu le langage : « *est-ce le logos grec ou bien le davar biblique qui existe en premier ?* », se demande-t-il¹⁰³. Il lui a fallu pour cela une courageuse insistance car il a été longtemps très isolé dans sa démarche. Mais, depuis une vingtaine d'années il est rejoint par un public d'admirateurs nombreux et quelques universitaires.

¹⁰³ Question qu'Alain Didier-Weill pose très souvent à ses interlocuteurs. Il l'a notamment posée en 2010, à tous les confrenciers, un à un, du colloque de Cerisy, *l'inconscient et ses musiques* (Cf. mes propres enregistrements audios, ndlr).

QUELQUES LACANIENS ET L'INSISTANCE.

La vraie musique est entre les notes.

Wolfgang Amadeus Mozart¹⁰⁴.

Les découvertes scientifiques utilisées par les psychanalystes freudiens Bernard Golse et René Roussillon confirment les théories sur la voix annoncées depuis une cinquantaine d'années par quelques psychanalystes lacaniens, dont notamment Serge Leclaire, Alain Didier-Weil, Michel Poizat, Jean-Michel Vivès et Frédéric Vinot. Pour eux, l'existence et l'importance de la dimension non-verbale de la voix est également importante. Et comme pour Bernard Golse, elle le reste tout au long de la vie langagière. Mais ces lacaniens ajoutent avec Lacan, et c'est d'une importance considérable, que son reste de *Voix-Chose* (sa dimension matérielle et non signifiante) est également primordial et cohabite de façon voilée avec le langage tout au long de la vie. C'est l'objet *Voix* et son trou.

AU COMMENCEMENT...

Alain Didier-Weill relate¹⁰⁵ que la question de l'apparition d'une première trace signifiante dans la pensée humaine a toujours passionné Jacques Lacan. Il a longtemps travaillé cette problématique, notamment avec son élève Serge Leclaire¹⁰⁶. « *Dans cette quête du signifiant le plus originaire dans sa rencontre avec l'humain* », rappelle Alain Didier-Weill, « *Lacan préférait le grec Logos où le signifiant existe avant le signifié* ». Alors que Serge Leclaire, lui, traduisait Saint Jean : « *in principio erat verbum* »¹⁰⁷, par « *Au commencement était une parole* ». Il pensait que l'araméen Jean y faisait allusion au *davar* des hébreux, c'est à dire à une parole qui contient à la fois une énonciation et un énoncé, présents simultanément.

¹⁰⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, 1784, Correspondances, Harmoniques, Paris, Flammarion, 1962.

¹⁰⁵ Alain Didier-Weill, *La psychanalyse, le politique et le désir x*, Insistance, Toulouse, Érès, 1/2005 n 1, p. 9-35.

¹⁰⁶ Jacques Lacan, Le Séminaire *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, livre II, Paris, Seuil, 1978, p. 336-337.

¹⁰⁷ Collectif, *La Bible, 1555, Nouveau Testament, Évangile grec de saint Jean. La Genèse I-1 à I-3*, Bible de Jérusalem, Paris, édition du Cerf, 1973.

Mais Jacques Lacan dans son oeuvre, continue Alain Didier-Weill, pense que le premier signifiant du logos précède tout énoncé : c'est ce qu'il appelle le « *fiat lux* »¹⁰⁸ (« *Et la lumière fut* »). C'est le langage lui-même, que Lacan compare au Dieu de la bible et appelle "*le grand Autre*", qui donne naissance au signifiant "lumière" à partir de la voix de l'infans devenant "enfant". Cela se passe avant qu'une chose n'existe pour lui qu'il pourrait nommer "lumière". Ce n'est d'abord qu'un signifiant. Il dit d'abord « *fiat lux* » et –seulement ensuite– la lumière fut. « *Lacan, poursuit Alain Didier-Weil, vers la fin de son œuvre*¹⁰⁹, *maintient que l'originnaire du langage c'est le logos grec. C'est-à-dire un signifiant présent dans l'univers mais qui ne parle pas encore. Un signifiant muet dont l'efficacité créatrice est radicale* ». Car il nomme ce que l'on créera plus tard, grâce à la supposition de l'existence d'un inimaginable qui finira par se (conce)voir.

C'est, d'après Alain Didier-Weill « *l'introduction par Lacan d'un signifiant muet dont la signification reste à trouver. Ce logos est habité par le vivant de façon latente* »¹¹⁰. C'est, nous révèle-t-il, ce que Lacan appelle « *la scansion* », ouvrant place au désir d'une répétition. Il s'agit-là d'un signifiant sans signifié, ou plutôt dont le signifié est à advenir.

Après avoir vu les travaux des psychanalystes modernes dits freudiens, nous pourrions envisager que ce signifiant muet à définir serait la pulsation de la première scansion, premier début de rythme ressenti dans le liquide amniotique. Ce premier stimulus, sans sens, que le petit d'humain gardera et commencera à collectionner comme des traces muettes à habiter.

Michel Poizat et le continuum

Michel Poizat, anthropologue et psychanalyste, proche d'Insistance, a privilégié la dimension objectale de la voix¹¹¹: « *Tout signifiant est fondé sur une structure discontinue* ». Il nous a expliqué que la discontinuité est incluse *dans un continuum sonore pour les signifiants du langage sonore habituel ; dans un continuum spatial à deux dimensions pour l'écriture ; dans*

¹⁰⁸ *Et la lumière fut*. Cette question est abordée pour la première fois par Lacan dans la dernière leçon de son séminaire (Ibidem), *Le moi dans la théorie de Freud*, inédit ; et dans op. cit. *La technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, § 24.

¹⁰⁹ Opus cité, Jacques Lacan, Séminaire *L'insu que sait de l'une bévée s'aile a mourre*, 1975.

¹¹⁰ Archives sonores de l'A.E.F.L., antenne niçoise de l'A.L.I.

¹¹¹ Michel Poizat, *L'inquiétante étrangeté de la voix ou : la voix du loup*, La lettre de l'enfance et de l'adolescence n°56, Toulouse, Érès, 2004/2, p 43-50.

un continuum spatio-gestuel pourrait-on dire, pour les signifiants gestuels de la langue des signes des sourds, continuum électromagnétique pour le bit informatique... Or la Voix dans sa fonction d'objet doit être entendue comme le continuum, quelle qu'en soit la modalité sensorielle, qui constitue en quelque sorte le fond sur lequel la discontinuité signifiante se détache".

Alain Didier-Weill : l'être et l'incrée.

Alain Didier-Weill, lui, nous propose ce qu'il nomme l'« *Incrée* »¹¹². Ce n'est plus la *continuité* de Michel Poizat ; mais c'est une discontinuité qui ne permet pas encore le logos selon lui¹¹³.

Dans le chaos de l'indistinction avant partition, il n'y a pas encore de Réel. Lacan situe la naissance du Réel avec le *fiat lux* de la première nomination. *Fiat-trou* creusé lors de la première création d'un signifiant, par la chute de l'objet lacanien dit *petit a*, comme *trou* dans le sens. Pour qu'il y ait du Réel, il faut donc qu'il y ait du sens.

Alain Didier-Weill situe la naissance du Réel dans cet entre-deux, ni fini, ni infini, d'une psyché qui se divise sans l'inconscient (*plus loin que l'inconscient*¹¹⁴). « *L'intérêt que Lacan a porté au fiat lux faisant surgir ex nihilo l'existence du réel lux donne à la psychanalyse la possibilité de penser l'opposition entre deux types de réels : un réel en attente de s'offrir à la révélation de l'être et un réel offert à l'existence d'un devenir après l'opération du fiat lux* », nous explique-t-il¹¹⁵.

Pour lui, au commencement était le *davar* hébraïque, c'est-à-dire une parole qui n'est pas le logos (signifiants et signifiés y sont inséparables). C'est-à-dire qu'un Sujet est là avant de parler, déjà langagier car possédant déjà des signifiants zéro (potentiels). Il faut savoir que cette conception est critiquée par beaucoup d'autres lacaniens puristes pour qui ce *Sujet* d'Alain Didier-Weill n'en est pas un, de Sujet, puisqu'il n'en est pas un au sens lacanien du

¹¹² Alain Didier-Weill, conférence *Le savoir dans le Réel*, Nice, Archives A.E.F.L., 2008.

¹¹³ Ibidem (archives A.E.F.L.).

¹¹⁴ op. cit., « *J'ai essayé d'introduire quelque chose qui va plus loin que l'inconscient.* » Jacques Lacan, le 16 novembre 1976, inédit. Citation mise en exergue de son livre, *Un mystère plus lointain que l'inconscient*.

¹¹⁵ Ibidem, *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, page 16.

Sujet de l'inconscient. Patrick Valas, par exemple, psychiatre-psychanalyste, ancien analysant et élève de Jacques Lacan répertorie et archive avec une rigueur de bibliothécaire les écrits du Maître. S'il apprécie l'œuvre d'Alain Didier-Weill, il ne la considère pas comme véritablement lacanienne. Cette différence vient de ce que Patrick Valas, avec de nombreux autres, et notamment toute l'E.C.F., et au moins les deux tiers de l'A.L.I., repère la naissance du langage au moment *Un* de celui-ci : quand un premier signifiant voit le jour, apparition du premier "signifiant Un". C'est-à-dire que le Sujet de l'inconscient ne naît que de la relation entre le signifiant zéro et un signifiant Un déjà présent. Il n'existe pas sans un début de chaîne puisque « *un signifiant, c'est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant* »¹¹⁶.

Par contre Alain Didier-Weill, lui aussi psychiatre-psychanalyste, ancien analysant et disciple de Jacques Lacan, situe la naissance de son Sujet divisé (par l'Ausstossung) au moment Zéro. C'est le moment de survenue de la potentialité des signifiants zéro de Jacques Lacan dans la psyché, en attente du signifiant Un pour advenir. Pour Lacan effectivement il n'y a de signifiant et de Sujet que lorsqu'il y a au moins deux signifiants articulés. Nous voyons que ce signifiant zéro a donc bien la vertu d'un signifiant, mais seulement en puissance c'est-à-dire à advenir après-coup.

Puis vers la fin de l'œuvre de Lacan, le "Signifiant zéro" de l'origine s'est vu dénommé-renommé "Signifiant Un" par le maître. Le signifiant 1 devenant lui signifiant 2, etc., comme le "rez-de-chaussée" en France devient le premier étage des ascenseurs anglo-saxons. Cela a perturbé ceux des analystes qui pensent, contrairement à Didier-Weill que Lacan a "éliminé" alors le temps logique zéro. Ce qui est bien sûr une aberration, car cela reviendrait à dire si nous continuons avec l'image des ascenseurs, que l'on pourrait "monter au premier" étage d'un immeuble qui ne s'appuierait sur rien, ne serait soutenu par rien, le Rez-de-chaussée ayant été supprimé sans changer l'appellation ni la topologie des étages au-dessus.

ET FREUD DANS TOUT ÇA ?

Remarquons une ressemblance étonnante entre cet *Incréé* didier-weillien et le *Ça* freudien, revisité en termes heideggero-lacaniens.

Un réservoir de Réel, présent dans la psyché, ni fini, ni infini, informe, à symboliser d'abord puis à imaginer. Cela ressemblerait au *Ça*, base de la psyché freudienne, en diable si Alain Didier-Weill n'y ajoutait, lui, la fonction Sujet et la référence de Jacques Lacan à l'élan d'un souffle biblique mythique. Souffle que nous reconnaissons ici comme imageant la *pulsion*

¹¹⁶ J. Lacan, *Le Séminaire Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, Paris, Le Seuil, 1973, p. 144.

invocante. À savoir que cet *Incréé Réel* n'est pas stocké dans un réservoir statique, mais évolue en fonction de la vie et de l'histoire du Sujet, comme une valeur entrant dans la composition d'une courbe mathématique. *Mais, le zéro n'a pas sa place dans les courbes mathématiques*¹¹⁷, diront les sceptiques ...et pourtant si. Jacques Lacan, très bien formé aux mathématiques grâce à plusieurs professeurs dont Pierre Souris, savait pertinemment que le zéro fait partie des valeurs que prennent les variables des courbes mathématiques. Il savait aussi que n'importe quel chiffre peut devenir le zéro d'un autre, et donc n'importe quel signifiant peut se transformer en signifiant zéro d'un autre.

Le Réel à l'état de zéro dynamique "est" déjà présent dans la psyché de l'infans, après qu'il ait entendu un Appel déchirant l'indistinction. Mais la pensée de l'infans est non encore advenue au logos, et pour cause. S'il "est", là, entré virtuellement dans le langage, il n'est pas encore parlant verbalement. Nous savons néanmoins qu'il est un joueur de prosodie. Et que sa musicalité fera de lui, vers la fin de notre Passage Invisible, un *parlêtre* avéré en prosodie musicale.

L'INCRÉÉ DIDIER-WEILLIEN ET LE PASSAGE INVISIBLE

Si dans l'*Incréé* d'Alain Didier-Weill, le Réel et le Symbolique lacaniens ne sont que potentiels –car situés avant tout nouage borroméen¹¹⁸– ils sont présents et dynamiques, bien que non encore pensables. Ne faisant plus partie du *néant*, ils sont déjà-là, déjà *ek-sistants*¹¹⁹, selon l'expression que Lacan emprunte à Heidegger. Déjà dans l'"être", ils ne sont pourtant pas encore dans l'"étant" au sens de Heidegger et de la phénoménologie. Cette chronologie

¹¹⁷ Le zéro est très difficile à penser. La preuve en est que les grands mathématiciens de la Grèce antique, qui sont toujours les références d'aujourd'hui, n'y avaient pas pensé. Nous comprenons mieux pourquoi Lacan qui était pourtant médecin pouvait quand même éprouver le besoin de parfaire ses connaissances en algèbres et mathématiques. Le zéro est arrivé dans l'algèbre occidentale très tard, à la fin du Moyen-âge, grâce aux arabes qui nous l'ont apporté (algèbre est un mot de l'arabe littéraire "*al-jabr*") en même temps que la redécouverte d'Aristote annonçant la Renaissance. Voir les cours de Mr Scagnetti sur la civilisation de l'Islam, Université de Nice, 2009 et de Fethi Benslama, M2R à Paris 7 en 2008.

¹¹⁸ Le blason de la famille de Borromée (qui symbolisait les trois branches *sine qua non* du clan) a été choisi par Lacan pour imager sa topologie psychique en trois dimensions articulées et indissociables (si l'une se dénoue les deux autres aussi). Cette tripartition de Réel-Symbolique-Imaginaire, RSI, est représentée par trois anneaux noués. Le nouage borroméen révèle selon notre thèse l'impossibilité d'exister séparément pour chaque instance, y compris sous une forme en devenir. Cette condition s'applique aussi, pour nous dans les présentes pages, au Réel incréé.

¹¹⁹ Ce mot d'*ek-sistent* est emprunté à Heidegger par Lacan dans le sens d'un acte de l'Être sortant de soi mais à partir de soi (Étant), pour s'étendre en une *ek-stase* (sortie du figé, lancée vers l'avant, mais trouvant sa source dans la stase) et se projeter vers le futur. Pour Heidegger, dans l'*ek-sistence*, l'homme assume le *Dasein*, c'est-à-dire le fait d'être. Heidegger aurait créé ce nouveau signifiant pour continuer d'écrire sur "l'existence" tout en se démarquant de l'existentialisme sartrien. Car Sartre le citait hors de propos selon lui. Il souhaitait également mieux différencier son *ek-sistence* de l'existence de l'*ego cogito* des classiques.

non temporelle mais logique définie par Lacan a catastrophé Heidegger pour qui l'"étant" précède l'"être". Chez Heidegger on commence comme "étant", puis on projette son "être", l'ek-sistence vient en second. Par contre chez Lacan, le Sujet ek-siste (projette son être à partir d'un être-zéro) avant de stagner souvent plus tard comme "étant". Le Réel et le Symbolique "incrées" n'ont pour notre thèse et celles de Didier-Weill aucune possibilité de se rendre audibles pour un *être parlant*. Ils sont inaudibles et bien sûr invisibles. Car il n'y a aucune chance pour un symbole qui n'est que potentiel d'avoir une image sonore ou visuelle qui le fasse apparaître, une représentation identifiante en propre à reconnaître. C'est pourquoi nous avons intitulé dans le présent écrit la dimension où ek-siste cet état d'"être sans étant" : *Le Passage Invisible*.

Mais une divergence de taille se remarque entre notre *Passage Invisible* et *l'Incréé* didier-weillien. C'est que dans ce dernier il n'existe pas d'images incréées (potentielles car à l'état zéro). Alors qu'il y en a pour notre thèse, dès le départ du *Passage*, même si elles n'y sont pas en état de représenter des représentations car elles ne sont au tout départ ni découpées par le Symbolique, ni trouées de Réel.

Rappelons que notre *Passage Invisible* est un chemin psychique partant du degré zéro de la subjectivité divisée, langagière. Le départ de celle-ci se situant au début du premier *jugement d'attribution* freudien, (commencement zéro du langage aussi), pour se terminer à l'orée du *jugement d'existence* freudien. Le principe de plaisir y règne en maître ; et selon les postulats de notre thèse, des images y "sont" également présentes, tout en n'y "étant-pas" délimitées. Elles ek-sistent, sortant du néant, dotées de l'"être", mais pas de l'"étant" heideggérien.

Une divergence : les images

Il est possible que si Alain Didier-Weill ne mentionne que le Réel et le Symbolique lacanien, et non l'Imaginaire lacanien, ce soit par un rejet religieux de l'Image. Car dans les traditions du judaïsme, très souvent évoquées par cet auteur, l'Image et ses idéaux sont *non gratæ*, méjugées, car un peu trop proches des idoles et des idolâtres.

Pour notre thèse, nous avons évoqué¹²⁰ une collection d'images analogiques (notamment sonores) apparaissant dans la psyché de l'infans logiquement avant que les premiers Symboles

¹²⁰ Voir page 37. Grace à Francis Wolff nous avons compris que les bruits renvoient toujours à des événements. Avant la naissance, ce sont des événements sans cause repérable. Après la naissance seulement, les bruits renvoient aux choses qui produisent ces événements. Alors, naissent des images.

ne viennent en trancher les limites. C'est à l'infans que nous faisons référence. C'est à dire à un être humain déjà né, mais ne possédant pas les prémices du langage verbal.

Il est possible de penser maintenant, après les révélations de Bernard Golse sur la vie du fœtus qu'il nomme aussi "*infans*" que le monde incréé d'Alain Didier-Weil puisse exister pour ce fœtus, et seulement pour lui : un monde de rythmes zéros en devenir Symbolique, avec leur corollaire de Réel en devenir, mais sans images.

Mais pour nous ici, dès le début de l'Attribution il y a Aliénation de l'infans déjà né. Et, il y a une potentialité de Réel, une potentialité de Symbolique, et également de l'Imaginaire potentiel à advenir. Mais ce Symbolique et cet Imaginaire à advenir ne sont pas détachés de leur support réel. Ils n'en sont pas distingués, et ne peuvent donc pas lui être articulés. C'est pourquoi ils ne permettent pas encore de parler, mais uniquement de communiquer, de présenter plutôt que de re-présenter.

C'est ainsi que Sigmund Freud nous a appris que le mot "est" la Chose, la chose même qu'il représente. Pour les autres animaux (non-humains) un signal de danger "est" le danger lui même. Un enregistrement de ce signal les fera fuir. Et celui d'un appel de leur mère les attirera : –c'est– leur mère ; même si ce n'est qu'un enregistrement.

Pour un bébé humain par contre même âgé seulement de quelques jours, dès que l'on peut l'"ennuyer" avec des expériences nous constatons que la voix enregistrée de la mère n'a guère d'intérêt ; alors qu'elle en a intensément par contre quand cette voix est bien présente. Il faut à l'infans du Réel, quand bien même ce Réel est à advenir plus tard comme chute du langage. Il lui faut *La Voix*. Quelques jours plus tard, une photo du regard de sa mère ne l'attirera pas davantage. Alors que celui-ci, le regard présent, sera captivant pour lui.

Existe-t-il le R-S-I lacanien dans notre *Passage Invisible* ? Non, il y a du R, du S, et du I potentiels ; car n'étant ni isolés, ni noués, les "étants" de ces dimensions sont à créer. Et l'on n'en dispose d'aucune prédéfinition. Chaque personne en découpera les éléments selon les événements de sa vie et son style particulier.

Par contre, dès que la prosodie devient teintée de musicalité, c'est notre hypothèse, le R, le S et le I sont percés et il y manque le "trou du petit a chu", trou commun, même s'ils ne sont pas articulés. Ils seraient donc déjà superposés, il n'y manquerait que le quatrième rond, celui du Nom du Père, pour les nouer.

Note *Passage Invisible* est donc très proche de l'*Incréé* d'Alain Didier-Weill nous semble-t-il, mais il est augmenté des images en devenir.

Ce mouvement « *donne forme au monde, .../... un mouvement par lequel ce qui a commencé ne cesse de commencer* », nous dit Alain Didier-Weill ¹²¹. Donc le Passage allant de *l'Incréé* à la création (du Sujet-de-l'inconscient notamment, et ce "du" s'écrit dans les deux sens de "par lui" et aussi création "de lui" même) est incessant tout au long de la vie du Sujet. Et il recommence toujours. Alors, est-ce une troisième chaîne subjective à ajouter à celles du discours conscient et du discours inconscient pour Alain Didier-Weill ? Il semble que non, c'est seulement ce qui permet la subjectivation inconsciente.

DÉSACCORD ENTRE DIDIER-WEILL ET LACAN ?

Pour Didier-Weill à l'instar de Serge Leclaire¹²² la phrase empruntée par Lacan à l'apôtre Jean, « *au commencement était le verbe* » est mal traduite (par Lacan)¹²³. Cette phrase ne signifierait pas « *au commencement était le logos* » contrairement à l'idée de Lacan. Didier-Weill entend « *Au commencement était la parole* » (et non le langage). Et pour lui, cette parole c'est le *davar*. Ce *davar* hébraïque, est une parole qui contient à la fois une énonciation et un énoncé, présents simultanément. Parole qui n'est pas le logos dans lequel un mot peut exister sans énoncé.

Dans l'enseignement de Lacan, un signifiant n'est pas tenu à un énoncé, mais l'on ne peut entendre comme signifiant un phone réflexe de l'infans. Car un signifiant n'ek-siste que lorsqu'un signifiant zéro engendre un signifiant Un. C'est à dire qu'un signifiant Un est en fait un signifiant augmenté de l'intervalle qui le relie au signifiant précédent. Ce signifiant précédent est quasiment inclus dans le deuxième, en plus de l'intervalle. Notons pour étayer notre thèse qu'en musique tonale aussi, une note n'existe pas non plus sans une note zéro qui la précède. La "fondamentale"¹²⁴ est une note zéro. Et, les intervalles entre les notes ne sont pas des blancs ou des silences (sauf spécification et syncope symbolique découpant "le

¹²¹ Opus cité, (*Un Mystère plus lointain que l'inconscient*), page 14.

¹²² Voir notre note de bas de page 88.

¹²³ Ibid., Alain Didier-Weill page 67, « ...à l'orée de son enseignement Lacan ait été conduit, pour essayer de penser ce que pourrait être le signifiant le plus originaire, à se tourner vers ce que deux textes sacrés (*l'Évangile grec de saint Jean et la Genèse I, 3*) cherchent à dire de l'originaire. Il est passionnant de voir comment, dans ce séminaire où il propose un commentaire très personnel du prologue de saint Jean "*in principio erat verbum*", il est amené à si bien brouiller les pistes entre les catégories grecques et bibliques qu'une partie de son auditoire, déroutée, réagit de façon conflictuelle ».

¹²⁴ Tel que le do majeur d'une gamme de do majeur, par exemple. Même si nous ne la jouons pas cette note, et donc même si on ne l'entend pas, elle reste omniprésente et implicite. Nous la "sous-entendons".

phrasé"). Lorsque l'on joue d'un instrument les notes sont reliées entre elles par les sons issus des notes précédentes. Un Mi qui suit un Do, par exemple, n'a pas le même "sens" qu'un Mi précédé d'un Ré. Même si deux instruments jouaient chacun une note l'un après l'autre, ce que l'on entendrait ce serait la note jouée –et en même temps– ce qui se propage encore de l'onde précédente vers nos tympans. Mais qui plus est, si un même piano par exemple joue les deux notes, alors l'instrument garde la trace (vibration) de la première note et cela modifie la note suivante.

John Cage lui, comme d'autres pianistes de musique contemporaine, jouait beaucoup d'un effet très intéressant : il coinçait des cordes dans son piano à l'aide de pinces pour en empêcher les vibrations. Et ces cordes pincées, mais non frappées, sont à l'origine de sortes de "notes muettes". C'est-à-dire de notes qui transforment les autres sans être jouées.

Pour revenir à Alain Didier-Weill, son *davar* commence avec le signifiant zéro silencieux, que nous appellerons ici "la fondamentale" pour continuer notre postulat d'un langage musical avançant le langage verbal.

Si notre thèse et nos postulats étaient avérés, Alain Didier-Weill ne dévierait en fait pas tant que cela de Lacan, puisque la *lalangue*¹²⁵ pourrait déjà commencer très progressivement à devenir musicalité, c'est-à-dire pour nous signifiante, à partir du jugement d'Attribution, c'est-à-dire à partir de l'*Ausstossung-Bejahung*, sans attendre le jugement d'existence.

Il subsiste néanmoins une différence de taille entre notre langage musical et le *davar* didier-weillien, c'est qu'un signifiant musical peut comme ceux du logos ne véhiculer aucun énoncé.¹²⁶ Les signifiants musicaux sont pour nous ici d'abord "maîtres" (sans signifiés). Et ils ne se chargent éventuellement de signification (affects, éprouvés, sensations) et de signifiante qu'après association et substitution (représentation).

¹²⁵ La "*lalangue*" est un néologisme de Lacan désignant le babil de l'infans. Au tout début du langage, c'est une langue de communication, non signifiante. Mais ensuite, elle prend une forme signifiante selon notre thèse. Ce terme apparaît pour la première fois lors de la séance du 4 Novembre 1971 du séminaire...*Ou pire*, inédit, retranscrit en partie en 2011 dans *Le Séminaire 1971-1972, ...ou pire* Livre XIX, , Paris, Le Seuil, 2011.

¹²⁶ http://www.akadem.org/sommaire/themes/philosophie/judaisme-et-psychanalyse/jacques-lacan/le-dialogue-entre-psychanalyse-et-talmud-10-03-2006-6620_332.php. Enregistrement audio en ligne d'un débat avec Gérard Haddad et Alain Didier-Weill, où Marc-Alain Ouaknin répond à la question d'Alain Didier-Weill, « *Davar* ou Logos ? ». ».

Marc-Alain Ouaknin : La Amira.

Le psychanalyste Marc-Alain Ouaknin règle cette question en ne traduisant l'expression de Saint Jean ni par *Logos* ni par *Davar*, qu'il classe tous les deux dans le registre de la loi. Il la traduit par "*la Amira*" qui selon lui correspond à la « *circoncision textuelle* » (féminine et sans loi). Alors que le *logos* comme le *davar* se réfèrent tous deux à la « *circoncision sexuelle* » (masculine, de la loi). Cette appellation d'une première castration symbolique (que Ouaknin dit « *de la fille* ») nous paraît arriver à point nommé pour le déchirement langagier de la pulsion invocante vers le vide (Tsimtsoum) du Point Sourd. Ce trou "textuel" (de la mère), ou pour nous "musical", n'est en effet pas encore la castration "sexuelle" de l'Oedipe (du père). Le grand Autre (le langage) nous paraît basculer avec la division de l'invocation textomusicale, de la mère toute puissante de Mélanie Klein vers la mère assez bonne de Winnicott qui parle avec son bébé¹²⁷. Le grand Autre comme *Logos* et sa castration symbolique viendraient plus tard, avec le jugement d'existence, le père et l'Oedipe.

Mais revenons à Alain Didier-Weill. Il semble que sa volonté principale soit de situer la division du Sujet au moment de l'Attribution freudienne pour étayer son sentiment que le psychisme de l'infans est divisé à partir de cette capacité de jugement. Nos hypothèses concordent avec la sienne à ceci près que la « *Amira* », de Ouaknin, convient mieux à notre division musicale que le *Davar*. Néanmoins pour Alain Didier-Weill si les signifiants précédant le *logos* sont en devenir et comportent un énoncé, ce sont des signifiants. Et nous pouvons dire avec lui en respectant la pensée lacanienne que le Sujet de l'inconscient en devenir est déjà langagier, car déjà potentiellement présent entre chacun de ses signifiants à venir. Cela explique peut-être pourquoi Jacques Lacan a toujours été patient, contrairement à son habitude, avec cet « *enfant terrible de la psychanalyse* » à lui.¹²⁸

¹²⁷ À ce propos nous avons ici une divergence avec Alain Didier-Weil qui voit chez l'infans une grande capacité à se questionner. En ce qui nous concerne nous dirions que comme pour les adultes qui rêvent (langage de l'inconscient) ou qui s'expriment musicalement, l'infans peut exprimer de la surprise mais pas du questionnement. En musique, ce qui ressemble à une question est toujours un appel. De l'appel à la question il n'y a qu'un pas (puisque une question appelle réponse) que la musique et l'inconscient ne peuvent franchir du fait de la négativité latente incluse potentiellement dans toute question. Elles pourraient toutes évoquer un "*oui ou non ?*". Par exemple, même si l'on demande à quelqu'un s'il préfère le bleu ou le gris, la réponse "bleu" implique "pas le gris". Il y a donc une négation muette. La musique appelle "aime !"; mais ne saurait demander "aimes ?". Nous voyons donc que si la mère demande souvent à son jeune infans s'il a faim ou froid etc., celui-ci ne peut entendre qu'un appel, une déclaration ou une injonction.

« *Dès que l'enfant dispose de la parole, cette question est contenue dans le mot pourquoi ? Avant qu'il ne parle, la parole donne lieu à cette question muette qu'on peut lire dans le regard étonné du nouveau-né et traduire ainsi : qu'est-ce que c'est que ça ?* » Alain Didier-Weil, *ibid.* *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, p 11.

¹²⁸ Allusion à Sándor Ferenczi, « *l'enfant terrible de la psychanalyse* » de Sigmund Freud. Ce dernier a toujours été beaucoup plus patient envers lui qu'envers ses autres élèves.

Jean-Michel Vivès : De la confiance à la croyance.

Jean-Michel Vivès est un psychanalyste proche d'Alain Didier-Weill. Mais il se différencie de lui en ceci (entre autre) que si son aîné s'intéresse principalement à ce qui se produit dans l'*incrée*, il est lui davantage attiré semble-t-il par la sortie de l'*incrée* vers le créé, vers le logos apparu. Cela avec l'arrivée d'un signifiant nouveau –créé–, plutôt qu'*incrée*, ou d'une œuvre nouvelle créée elle aussi, tous deux percés d'un Réel, le Réel du *point sourd*.

Jean-Michel Vivès nous paraît donc davantage tourné vers la pulsion invocante apportant dans le social un signifiant, au moins un, qui sera transmissible de façon transpsychique voire reproductible par l'autre ; là où Alain Didier-Weill est parfois plus orienté, lui, vers un langagier quelque peu intersubjectif voire intrapsychique.

Soucieux de ne pas contredire son aîné, le jeune psychanalyste n'est jamais dans la négation par rapport à lui. Il se focalise plutôt (opérant ainsi une véritable *Ausstossung-Bejahung*) sur les questions de création d'œuvres d'art, ou sur la sublimation en général. Créations que l'on peut observer dans le monde de la réalité, c'est-à-dire dans l'univers de la castration symbolique et du logos créé. Logos qui est parfois musical, dans le sens où nous avons défini notre *langage musical* comme un dialogue (*dia-logos*) non verbal.

Le *signifiant nouveau* lacanien est la métamorphose d'un élément du Réel Incréé didier-weillien, apparu dans le plaisir ; et non d'un élément de Réel Infini à jamais irréprésentable car forclos du plaisir. Avec Lacan et Jean-Michel Vivès, c'est dans le logos que débouche cette création.

LA PULSION INVOCANTE ET LE POINÇON SOURD

Pour notre écrit, comme pour Alain Didier-Weill semble-t-il, le signifiant S zéro, pourrait être défini comme l'ossature du Logos, un label de plaisir qui déchire la psyché en deux, en même temps qu'il la crée. La déchirure structurante n'est pas le fait de la division entre l'Inconscient et le Conscient, mais elle est aussi introduite par Sigmund Freud lui même : l'*Ausstossung*, *déchirure* vers le vide. Si l'on en croit les théories de Francis Wolff, articulées à celles d'Alain Didier-Weill, la première fracture initiatique et structurante, créant une division purement symbolique et réelle, irréprésentable donc, pourrait bien être celle de l'apparition du rythme sans images pour le fœtus.

Le *trou*, Jean-Michel Vivès le nomme « *point sourd* » puisqu'il s'agit de celui de la pulsion invocante. Ce terme est inspiré du « *point aveugle* » de Jacques Lacan, emprunté à une notion de neurologie désignant un point sans vision où les axones des neurones optiques se rejoignent. Jacques Lacan l'avait mis en avant de façon métaphorique pour montrer que la vision bénéficie d'un *trou*, elle aussi. Mais, le *point aveugle*, lui, est une tache vide. Alors que nous pourrions dire que le *point sourd* est un poinçon sourd si ce n'était une redondance, car c'est un vide percé. Le *point sourd* n'entend pas là où le *point aveugle* de Lacan ne voit pas. Mais comme l'oreille ne peut se fermer d'un cillement, tel un clin d'oeil réflexe, et qu'il n'existe pas à priori de point sourd physiologique, c'est seulement par une scotomisation que l'on peut ignorer volontairement des bruits et des sons. Nous remarquons donc qu'il n'y a, là-aussi, pas de négation de type forclusion-déni-refoulement, à savoir que l'on ne peut se voiler des bruits uniquement que parce que l'on choisit de focaliser son attention sur d'autres. Et la seule négation restante, l'*Ausstossung*, ne s'entend pas. Ce n'est qu'un trou.

Quand on écoute quelqu'un dans une foule, on n'entend plus ce que disent les autres (dans le brouhaha). Cette focalisation est forcément axée plutôt sur la chose à entendre que sur celles à ne pas entendre. Ainsi les personnes *psychosées* qui entendent des voix hallucinées cherchent à écouter une musique ou un bruit car elles savent qu'elles ne peuvent se focaliser sur la *Voix* pour ne pas l'entendre. Si cela faisait disparaître La *Voix*, alors ce serait le signe qu'il ne s'agissait pas réellement d'une hallucination psychotique.

Les psychanalystes Michel Poizat et Christian Hoffmann¹²⁹ nous ont fait remarquer que les personnes dites sourdes profondes de naissance peuvent entendre des *Voix*. Et elles peuvent tenter de les "oublier" en focalisant leur attention sur une autre source parlante (non sonore évidemment).

La physiologie nous a entraîné au début de notre vie (quand nous ne savions pas encore fuir ou mettre nos mains sur nos oreilles) à mettre en place des stratégies qui, pour nous ici, sont de type musical. Le *point sourd* de Jean-Michel Vivès est un retrait hégélien, un Tsimtsum ouakninien. Et celui-ci n'est pas issu d'un processus naturel, ni de la physiologie¹³⁰. Ce retrait nous paraît relever de l'*Ausstossung*. *Ausstossung* que nous avons avec Sigmund Freud, Jacques Lacan et Alain Didier-Weill, défini comme une scotomisation, une éclipse, une omission, ou enfin un "oubli" (c'est la seule forme de "négation" musicale possible, mais elle est "au service du oui" comme le dit Didier-Weill). C'est donc une *castration symbolique*

¹²⁹ Christian Hoffmann, *Introduction à Freud : Le refoulement de la vérité*, Paris, Hachette, 2008.

¹³⁰ Le *point aveugle* de Jacques Lacan non plus, mais c'est ici plus évident.

décidée et volontaire et bien sûr subjectivante, car son but est d'accéder à ce qui apparaîtra ainsi dans la focalisation de l'attention (*fiat trou*).

Pour oublier une ritournelle obsédante, sans cesse renouvelée car réélisée (dé-creusée c'est-à-dire bouchée par une certitude) la seule méthode est de focaliser notre attention sur autre chose¹³¹. Cette autre chose sera magnifiée par le travail invisible d'oubli volontaire¹³². Elle sera creusée d'un Réel auparavant Incréé. Au contraire, se focaliser sur la ritournelle pour la nier se transformerait ipso facto en *dénégation* freudienne.

PULSION INVOCANTE ET PULSION SCOPIQUE

Le psychanalyste Christian Fierens¹³³ a clarifié pour nous la différence entre les deux *trous* lacaniens, celui du scopique, et celui de l'invocation. Jacques Lacan les nomme tous deux successivement *trou*, *tache*, ou *vide*. Mais, il y a pourtant une grande différence entre eux, une disparité fondamentale : le point sourd déchire et provoque le trou vide de psychisme (d'attention psychique) de l'invocation, là où le point aveugle est un espace blanc à habiter psychiquement.

La pulsion invocante ouvre vers l'abîme du non-sens. La pulsion scopique voile psychiquement cet abîme (voile que la pulsion invocante vient néanmoins encore percer d'un poinçon plus petit).

Le point aveugle psychique (et non plus neuronal) est justement ce voile qui vient empêcher l'invocation lorsqu'il est surchargé d'images, jusqu'à une certitude bouchant le poinçon invocant, et supprimant ainsi tout doute.

Michel Poizat avait écrit¹³⁴ que le regard du Loup paralysait les Sujets au point qu'ils n'étaient plus invocants ; et Platon dans La République : « *Le loup a le pouvoir de nous ôter la parole du fait de son regard* ». ¹³⁵

¹³¹ C'est pourquoi les ateliers d'Art et Psychothérapie ont tant de succès dans la clinique dite des dépendances. Là où le Sujet focalise toute son attention sur le produit à oublier, et bien sûr n'y parvient pas, la nouvelle attention portée à quelque chose qui fait diversion -elle- fonctionne.

¹³² Cela ne vaut que pour la musique de la ritournelle. Si ce sont les paroles qui sont obsédantes, alors c'est plutôt de les analyser qui libère.

¹³³ Op. Cit. (A.E.F.L. archives sonores, *la création du réel ex nihilo*.)

¹³⁴ Michel Poizat, *L'inquiétante étrangeté de la voix, ou la voix du loup*, Psychologie Clinique 19, 2005, p 141 à 150. Et dir. J-M Vivès. *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, Grenoble, PUG, 2002.

¹³⁵ Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2004, pages 88 et 89.

PULSION INVOCANTE ET CROYANCE

Jean-Michel Vivès dans une conférence à l'A.E.F.L.¹³⁶ explique « ... à quoi la clinique psychanalytique nous confronte. Qu'est-ce qu'elle nous enseigne ? Que l'Homme n'est pas Homme comme un chat est un chat en ce que sa condition humaine le conduit à *ek-sister*. C'est-à-dire à se tenir hors soi, en avant de soi ». Or, cet "*ek-sister, en avant de soi*" est une définition très explicite de ce que nous appelons ici "la Confiance" comme fonction anticipatrice (précédant dans le *Passage Invisible* "la Croyance" qui, elle, ne peut être opérante qu'après castration symbolique et donc jugement d'existence et principe de réalité).

Il poursuit, « *Le sujet est en précession de lui-même et contredit par-là (par où il est sujet) toute possibilité de déterminer son être sous la forme de l'objectivité. Autrement dit un sujet interdit toute tentative de positivité et tentation d'objectivation et le rapport que l'on établit avec lui ne peut-être qu'un rapport de surprise. La surprise vient bien sûr du Réel, toujours à jamais imprévisible* ».¹³⁷ Cette fois-ci il semblerait que l'auteur soit à l'opposé de ce que nous venons d'énoncer sur l'absence de négation dans l'inconscient. Mais en fait, si notre thèse postule l'impossibilité d'une valeur négative¹³⁸ dans le *Passage Invisible*, et dans le Réel Incréé d'Alain Didier-Weill, ainsi que dans la musique, elle admet par contre et même exige l'*Ausstossung* défini comme « *un non au service du oui* ». ¹³⁹

Le propre du processus d'*Ausstossung* disant "Non" à l'ouverture au symbolique se spécifie d'être un Non qui est absolument différent des autres "Non" que Freud identifie comme refoulement, comme déni ou encore comme forclusion. En effet alors que ces trois types de "Non" sont différentes façons d'abolir le Oui de la Bejahung, le Non de l'*Ausstossung* a, tout au contraire, ceci de particulier, d'être "*au service du Oui qu'il confirme indirectement*". ¹⁴⁰

¹³⁶ Jean-Michel Vivès, 2010, conférence *Prenons nos rêves pour des réalités*, A.E.F.L. archives sonores, 2010.

¹³⁷ Le Réel est toujours à sa place et se répète sans cesse, mais il est imprévisible par l'humain parce qu'il est irréprésentable.

¹³⁸ Excepté la forclusion qui n'en est pas vraiment une puisque les perceptions forcloses sont hors du Passage Musical.

¹³⁹ Opus cité, Alain Didier-Weill, *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, p. 39.

¹⁴⁰ Op. cit. Francis Wolff, (note de bas de page 55).

Il nous semble donc que lorsque Jean-Michel Vivès parle d'une *impossible positivité* c'est dans la mesure où une positivité sans *Ausstossung* ne peut ek-sister ni dans notre Passage Musical, ni dans le logos du Sujet de l'Inconscient, qu'il soit musical ou bien verbal.

Dans une seconde conférence donnée à Rio de Janeiro, Jean-Michel Vivès nous fait remarquer qu'il s'agit bien en effet ici du registre de la Croyance, qu'il nomme, lui, Espoir. Mais il ajoute que le Sujet ne peut créer à partir de ce qu'il espère ni de ce qu'il attend.

ESPOIR-ATTENTE OU ESPOIR BLANC ?

Il distingue dans le domaine de la Croyance, la supposition lacanienne du *supposé sujet* (croyance comme attente, supposition et espoir) et l'adhésion à un *Inespéré* (croyance non seulement nouvelle mais en plus *inattendue*).

Voici ce qu'il dit de la fonction de nomination (logos verbal) : « *Elle ne saurait trouver son efficacité si la Supposition qui a permis au réel d'ex-sister n'a pas eu lieu* ».

Et, ce qu'il dit de la fonction de création (sublimation) qu'il base également sur la supposition et l'espoir mais cette fois-ci sans attente particulière ; nous dirions, nous ici, un espoir "blanc", ou une supposition "blanche" (sans sens prédéfini) : *Si la supposition permet cette relance c'est qu'elle se situe moins du côté de l'espoir que de l'inespéré*. Nous pourrions reconnaître en cet espoir de l'advenue d'un Incréé, Indéfini, la Croyance blanche de notre thèse. Et, nous constatons que Jean-Michel Vivès situe l'ek-sistence de cette Croyance blanche comme préalable et indispensable à toute création ex nihilo.

CRÉER DE L'IMPENSABLE ?

Mais une fois la croyance blanche établie, comment est-ce possible de faire advenir du Réel alors qu'il est impensable ? Jacques Lacan a répondu à cette question. L'utilisation du futur antérieur ajouté à la notion freudienne d'*après-coup* lui a permis de nous expliquer qu'en créant ex nihilo un signifiant zéro nouveau, blanc de sens évidemment mais à imaginer, un Réel nouveau issu de cette symbolisation chuterait par le trou du *petit a*.

Voici ce que Lacan nous dit dans *Les écrits techniques de Freud* en 1953-1954, « *Vous verrez les difficultés que présente cette notion de l'inconscient, et je n'ai d'autre ambition que de vous les montrer. D'une part, l'inconscient est, comme je viens de le définir, quelque chose de négatif* »¹⁴¹, *d'idéalement inaccessible. D'autre part, c'est quelque chose de quasi réel. Enfin,*

¹⁴¹ C'est sans doute la raison pour laquelle il n'y a pas de négation dans l'inconscient. Un négatif dans un négatif revient à un positif. Comme il ne peut exister un rien dans un rien, ni de "non" d'un "non", il n'existe pas d'inconscient de l'inconscient.

c'est quelque chose qui sera réalisé dans le symbolique ou, plus exactement, qui grâce au progrès symbolique dans l'analyse, aura été¹⁴² »

Prenons deux exemples artistiques. Quand, après Olivier Messiaen avec les chants d'oiseaux, le compositeur Steve Reich¹⁴³ a utilisé en 1995 les rythmes des bruits de la rue comme élément majeur de la structure rythmique de son œuvre *City life*, il a transformé du Réel (enregistrer n'est pas "représenter") en musique en en faisant le support de son discours musical sur ses ressentis de citoyen. C'est le même mouvement psychique que celui qui nous fait associer symboliquement des images mentales sur des assemblages nouveaux de mots écrits dans un poème de Stéphane Mallarmé.

Par exemple, voici le poème *Chansons bas* :

« I Le Savetier. Hors de la poix rien à faire. Le lys naît blanc, comme odeur. Simplement je le préfère. À ce bon raccommodeur. Il va de cuir à ma paire. Adjoindre plus que je n'eus. Jamais, cela désespère. Un besoin de talons nus. Son marteau qui ne dévie. Fixe de clous gouailleurs. Sur la semelle l'envie. Toujours conduisant ailleurs. Il recréerait des souliers. Ô pieds, si vous le vouliez !

*II La Marchande d'Herbes Aromatiques. Ta paille azur de lavandes. Ne crois pas avec ce cil. Osé que tu me la vendes. Comme à l'hypocrite s'il. En tapisse la muraille. De lieux les absolus lieux. Pour le ventre qui se raille. Renaître aux sentiments bleus. Mieux entre une envahissante. Chevelure ici mets-la. Que le brin salubre y sente. Zéphirine. Paméla. Ou conduise vers l'époux. Les prémices de tes poux ».*¹⁴⁴

Ajoutons notre thèse à ce propos de Lacan et ceux de Didier-Weill, et voici comment nous pouvons entendre ce processus de création : Proposant une nouvelle forme de prosodie langagière, et ce faisant, de nouveaux signifiants, Stéphane Mallarmé et Steve Reich nous sidèrent d'abord. Puis, ils nous obligent à imaginer leurs propositions. La sidération ouvre une brèche dans nos croyances installées. Et cette sidération-là c'est la rencontre du Réel Incréé. Si nous pouvons re-imaginer les bruits des mots mallarméens ainsi libérés du Nom-du-Père, structure langagière et fantasme installés, c'est qu'ils proposent d'utiliser sa fonction pour construire du nouveau à partir de *rien*, pour Jacques Lacan, et à partir d'un *Réel*

¹⁴² Op. cit.. Le Séminaire. Livre I, 1975, p 181.

¹⁴³ Voir son œuvre *City Life (vie citadine)* basée sur l'utilisation des bruits de New-York. Ces bruits enregistrés sont ensuite le support rythmique de la composition de Steve Reich, écrite en 1995.

¹⁴⁴ Stéphane Mallarmé, 1945, Œuvres, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1998.

déjà ek-sistant mais non révélé pour Alain Didier-Weill. Ainsi dans nos exemples les bruits de New-York et les mots de Stéphane Mallarmé ek-sistaient déjà. Les images qui nous viennent ek-sistaient en nous dans la confusion du continu. Les nouveaux rythmes et nouveaux signifiants en proposent un découpage révélateur après-coup. Et, le futur antérieur nous permet de dire, "*ce bruit aurait pu n'être qu'un crissement de roues*" ou bien "*ces vers auraient dû n'être qu'un ramassis de charabia*". Au lieu de cela, ils nous emportent dans une rêverie teintée de multiples sentiments. Est-ce bien celle que les auteurs ont prévue ?

Peut-être pas, d'après notre thèse s'appuyant ici sur les écrits d'Alain Didier-Weill, car les sentiments et les affects, (sauf s'ils sont détaillés par ailleurs en langage verbal parlé ou écrit), resteront à imaginer par chacun à sa façon. Comme l'aurait dit Vladimir Jankélévitch, Reich et Mallarmé proposent une mélodie communiquant leurs ressentis *ineffables* (verbalement), leurs *façons d'être*. Et nous les recevons chacun à notre *manière (d'être)*.

Mais, lorsque nous parlons en langage courant, nous ne sommes jamais sûrs non plus que nos idées seront reçues par l'autre à l'identique. Ou plutôt, nous pouvons être sûrs qu'il y aura du décalage, du reste, du Réel. Ainsi, si l'on nous dit "*une chaise bleue*" chacun imaginera un type de chaise différent et un bleu différent. Même en ajoutant le plus de précisions possibles, il y aura du décalage, et du reste.

DES PSYCHANALYSTES AU POÈTE.

Nous pouvons dire, en articulant notre thèse avec celles de Jean-Michel Vivès, que la croyance est indispensable au jugement de réalité permettant la création dans la dimension du logos. Alors que la confiance permet de "créer de l'incréd" dans notre Passage Musical.

Le "malentendu baudelairien" avec Alain Didier-Weill nous a conduits à un accord, malgré son rejet des images. Car nous considérons, c'est notre lecture de son œuvre, que si pour lui le domaine de l'Image est à rejeter, c'est en fait du domaine des dogmes qu'il parle, les images non percées de réel. Selon notre thèse ce sont des Certitudes. De plus, nous avons vu que nous sommes entièrement d'accord, sans cette restriction, lorsqu'il s'agit du fœtus.

Voyons maintenant ce que deviennent nos interrogations lorsque le Sujet est un adulte parlant. Un poète a basculé son écriture dans une *lalangue* écrite, dite "glossolalie". Antonin Artaud est un modèle pour une recherche sur la disparition du langage verbal.

CHAPITRE II. LA GLOSSOLALIE D'ANTONIN ARTAUD

« Les psychologues, à ne pas vraiment fréquenter le fou, se posent le faux problème de savoir pourquoi il croit à la réalité de son hallucination...Il faudrait d'abord la préciser, cette croyance, car en vérité, le fou, il n'y croit pas, à la réalité de son hallucination ».

Jacques Lacan¹⁴⁵

Le fou ne croit pas à la réalité de son hallucination, car il ne croit pas à la réalité. Son hallucination, elle, il en est certain. Et la certitude ce n'est pas de la croyance, ni du doute. La poésie d'Antonin Artaud qui préférerait la certitude des hallucinations au doute réaliste, est souvent comparée à la prosodie et à la *Lalangue* lacanienne. C'est pourquoi le vif débat des psychanalystes à son propos est captivant pour notre recherche. Mais définissons d'abord mieux la « *lalangue* » car ce n'est pas tout à fait la même chose que la prosodie.

LA LALANGUE :

Lalangue est un mot inventé par Jacques Lacan, néologisme entre *lallation* et *la langue*. Il l'invente, puis le présente pour la première fois lors de sa conférence du 4 novembre 1971 sur le *Savoir du psychanalyste*, à l'hôpital Sainte-Anne. Ce jour-là, il décrit une langue privée, présente entre le bébé et sa mère, une prosodie particulière en ceci qu'elle est intime et duelle¹⁴⁶. Elle n'est jamais narrative, excepté pour des sentiments, des sensations ou des affects, à l'instar de l'ensemble de la prosodie dont elle est un sous-ensemble. De plus, elle présente la particularité d'être toujours privée ; c'est une langue duelle et à ce titre, elle scelle une complicité inentendable pour un tiers.

Mais au fil de son œuvre, s'il semble toujours définir son concept sur la base de ces premiers éclaircissements, Lacan n'en donne pas toujours la même idée. Cela néanmoins toujours à l'intérieur de ces critères originels-là qui resteront bien établis.

La *lalangue* apparaît dans l'ensemble de son œuvre de plusieurs manières différentes et contradictoires. Examinons-en trois variantes.

¹⁴⁵ Lacan, Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 87.

¹⁴⁶ Comme les langues premières existant entre les infans jumeaux (ou élevés ensemble).

TROIS VARIANTES DE LALANGUE

-1- JOUER AVEC LA CHOSE

Tantôt cette *lalangue* lacanienne n'est que manifestations organiques, borborygmes et autres pépiements totalement exemptés de signifiante que se renvoient l'infans et sa mère dans un jeu de ping-pong complice. C'est un pur échange d'exploration sensorielle, surtout vocale. Ils jouent avec la Chose (la matérialité de la voix) pacifiée car volontairement convoquée, et partagée.

Ce faisant le *point sourd* naît du retrait de l'attention portée par l'infans au chaos sonore environnant. Et, l'infans se focalise inconsciemment sur le *fiat-trou* (évidement-crédation de La Chose-trou, silence). Ce trou, aspirant toute l'attention du bébé sidéré, est ensuite voilé par le support des images sonores comme des autres images : c'est le point aveugle, que la pulsion invocante vient encore percer du poinçon du désir. Cette description est bien sûr une métaphore. Le "support" des images est une image maîtresse, nous pourrions l'appeler le "Nom-de-la-mère", comme le *Nom du Père* est un signifiant maître. C'est du moins un postulat de cet écrit, l'image originaire "voile le trou". C'est une image "blanche" détournant sur elle l'attention du sidéré. Et elle soutient les images suivantes. Le bébé adhère à cette image maîtresse du fait de sa "Confiance aveugle". Et la deuxième forme de *Lalangue* commence à se construire.

-2- SQUIGGLE VOCAL

Tantôt au contraire la *lalangue* de Lacan devient *la parole pleine*¹⁴⁷. Autrement dit, l'échange entre la mère et son bébé devient signifiant (parole) mais n'est pas encore castré (pleine). Leurs paroles sont *pleines* (ni castrées, ni barrées) mais elles sont trouées selon nous ici. L'objet de leur jeu est maintenant nommé "petit *a*", c'est *La Voix* lacanienne. Il n'appartient totalement ni à l'un ni à l'autre des joueurs (comme pour le sein). Cet "*objet a*" est la représentation d'un manque, d'une éviction : la scotomisation de l'organique. Il est à la fois réel, symbolique et imaginaire. La *Chose* (le vide) est évincée. Dans ce dernier cas de *lalangue* il y a intention, appel et adresse, de part et d'autre des partenaires. Sur quoi appuyer cette représentation dite "zéro", "maîtresse", ou bien les représentations suivantes d'affects ?

¹⁴⁷ « Parole pleine qui est celle où doit se révéler ce fond inconscient du sujet », Jacques Lacan, leçon du 10 Février 1954, Inédit. Voir aussi *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.

Sur un point de surdité. Pour pouvoir jouer avec la *Voix*, il faut voiler la Chose : le *point sourd* s'est mis en place. Il garantit la "surdité" au silence hurlant entourant le vide, comme aux bruits qui s'y engouffreraient sans lui.

LE PÈRE SE MENT

C'est d'ailleurs ce qui a causé l'éviction de la *Chose* réelle commune. Car il a fallu que l'infans se sépare d'une part de la jouissance que sa mère lui procure, et ensuite voile ce manque par un assourdissement du premier assourdissement : c'est la part de pulsion scopique du point sourd. La pulsion invocante l' vide et la pulsion scopique couvre le vide. Cela afin de prendre le recul nécessaire à la représentation d'une adresse où atteindre l'apporteuse de jouissance de façon pacifiée. Et le Réel rebondissant entre eux, ne pouvait se séparer autrement que par la construction d'une représentation vide, d'un objet n'appartenant ni à lui, ni à elle, représentant l'absence. Cet objet est troué à son tour par la pulsion invocante. Ce n'est plus la déchirure ; appelons-le : le percement.

Nous pourrions avancer ici que la déchirure du réel est l'ouverture au jugement d'attribution, alors que le percement d'un "voile" serait celle du jugement d'existence.

Selon notre thèse cette opération ne peut tenir de façon efficace que par l'adhérence (au sens freudien) de l'infans à son effectuation. S'il a confiance, alors cela "tiendra", permettant que le bébé entre dans la pré-division subjective et que la prosodie devienne musicale. Cette confiance partagée est "non commune" car c'est le début des échanges entre deux subjectivités, chacune divisée. Et chacun des joueurs commence à penser par devers lui, intrasubjectivement et comme musicalement ces échanges à sa façon.

La *lalangue* est déjà "parole", c'est une musicalité. Cette *lalangue parole pleine*, si elle est bien potentiellement langag re et subjective, est toujours sans loi, structurellement totalement libre. Et à ce titre elle est bien duelle, sans tiers. Les partenaires pensent intrasubjectivement, mais se parlent intersubjectivement, dans le duel. Le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, (R, S et I non noué) ek-sistent donc déjà ici, c'est notre hypothèse, malgré l'absence d'images et de symboles autres que maîtres (blancs). L'informe commence à se diviser du Réel pour montrer une potentialité de formes en devenir et la structure se met en place petit à petit avec ses règles de substitutions et de représentations (d'affects et de sensations).

Le bébé et sa mère sont peut-être ici proches de ce que Lacan nomme le *Sujet de la jouissance*¹⁴⁸. Ils sont sujets de la jouissance-Autre.

¹⁴⁸ J. Lacan, 1962-1963, Le Séminaire *L'angoisse*, Livre X, Paris, Le Seuil, 2004, p. 203

-3- LALANGUE MORTE

Vers la fin l'œuvre de Lacan, *Lalangue* (comme il aime à dire alors en supprimant l'article¹⁴⁹) trouve un nouveau statut de vestige, celui de *lalangue morte*. Morte, dit-il *même si encore en usage*. Il dit cela quand il compare lalangue à *la lettre* lors de l'une de ses dernières conférences, celle de Caracas en 1980, peu avant sa mort. Cette *lalangue morte même si encore en usage* pourrait être entendue ici comme ce qui reste du langage lorsque, toujours émis, il se désimaginarise et se dé-symbolise. Il s'agirait alors du chemin inverse : perdre le langage (décompensation, démence, etc.) ou le désimaginariser (en art, sidération, etc.), ou bien perdre *lalangue* pour atteindre une langue scientifique. Mais en fait nous l'entendrons ici plutôt comme l'avertissement que *lalangue*, une fois émise, ne saurait jamais devenir *en usage*, sinon elle en mourrait. Car *lalangue* se doit d'être toujours duelle, et toujours improvisée.

- DANS LES TROIS CAS

Dans les trois cas (chosique, maîtresse ou vestige réutilisé) il semble s'être agi pour Jacques Lacan de l'observation d'un jeu sans tiers, dans notre Passage Invisible de l'incrédible didier-weillien, à partir des *Ça* de chacun, en route vers la langue.

LES PSYCHANALYSTES ET LA LALANGUE

Remarquons que les psychanalystes lacaniens, toutes écoles confondues, favorisent souvent l'une de ces facettes de la *lalangue* dans l'œuvre du maître, pour en exclure les autres. Beaucoup d'entre eux décrètent alors que Jacques Lacan a dit que *lalangue ça parle*, ou à l'inverse que Lacan a dit que non ça ne parle pas, ou bien que ça ne *parle* plus. Niant en cela que Jacques Lacan entendait peut-être par *lalangue* l'ensemble d'une prosodie non musicale à proprement parler, c'est notre lecture, car elle peut-être phonétique, ou phono-tactile (le bébé jouant beaucoup avec sa bouche), partant d'un simple jeu réflexe de rebond chosique, pour aller jusqu'à l'échange lyrico-phonétique du babil à deux ou plus, mais sans tiers, sans loi. Cette situation langagière très épurée est retrouvable tout au long de la vie des sujets.

¹⁴⁹ Rendant ainsi le "*lala*" incertain pour ses auditeurs du séminaire toujours hésitants entre avoir entendu "*la langue*" ou bien "*lalangue*".

PAS MUSIQUE MAIS MUSICALITÉ

Soulignons encore une fois que la différence entre la *lalangue* et la prosodie dite musicale que nous évoquons depuis le début de cet écrit, c'est qu'il n'y a pas de tiers dans l'univers de la première. C'est la prosodie dite non musicale. Car ce que nous appelons ici la musique est déjà structurée comme un langage et comporte des lois, ce qui permet de l'écrire et de la lire, pour une transmission dans la durée, à des tiers. Mais *lalangue*, si elle n'est pas musique, n'en est pas moins prosodie et musicalité.

C'est cette même musicalité dont parlent les musiciens lorsqu'ils nous disent, "*quelle importance une fausse note, avez-vous entendu cette musicalité si belle ?*". La musicalité de l'infans ou de l'adulte n'est pas toujours "belle", mais elle est inouïe. C'est la danse des voix. La danse nous le savons aujourd'hui existe avec ou sans musique, avec ou sans rythme (voir les ballets contemporains), mais jamais sans musicalité, sinon cela ne danse pas, c'est du yoga ou de l'aérobic.

La *lalangue* c'est ce qui fait danser le timbre in-reproductible d'une *Voix* dans un chant. C'est ce qui fait danser une présence identifiable et inimitable dans le glissando d'un archet sur une corde. C'est ce qui fait bondir souplement et avec grâce le corps d'un danseur pourtant lourd en muscles, lorsqu'il s'évade de façon inattendue de la partition chorégraphique dans une étincelle d'imprévu. Et c'est aussi ce qui fait danser la lettre poétique d'un texte entre un poète et un lecteur bien particulier, en dehors de toute loi, en dehors du prévisible. C'est la profondeur vertigineuse éprouvée par le "Sujet de la Jouissance-Autre" qui s'adresse à un autre Sujet de cette même Jouissance-Autre, dans l'intersubjectivité.

C'est enfin la danse qu'un adolescent, Perrin, nous offrira dans notre atelier Orgue sensoriel, exposé ci-après dans la Partie Clinique de cet écrit (*Le Sujet*), quand un jeune tétraplégique dansera en transe dans le transfert, avec légèreté et grâce, sur son lourd fauteuil pendant un moment ineffable, éberluant ses psychologues.¹⁵⁰

C'est pourquoi la *lalangue* ne se *parle* qu'à deux, ou en tout petits groupes de personnes en mesure d'échanger entre elles la même *lalangue*. C'est-à-dire en partageant *La Voix*. Et bien sûr cet "à deux" rappelle ici le divan du psychanalyste qui favorise parfois subrepticement une échappée de la relation tiercéisée, en un vacillement moïque. Les "tout-petits groupes"

¹⁵⁰ Selon les neuropsychologues présentes, Perrin utilisera-là son cerveau le plus archaïque atteignant ainsi la possibilité d'une souplesse et d'une maîtrise de son corps inenvisageable lorsqu'il est dans son état normal, commandé par l'ensemble de tous ses sous-cerveaux. Car ce serait une partie plus récente de son cortex qui serait blessée chez lui. Cela peut expliquer neurologiquement pourquoi nous sommes si empruntés lorsque nous dansons bien correctement, c'est-à-dire avec affectation.

évoquent quant à eux la psychothérapie de groupe, lorsque, également en de rares instants de relation sans tiers, ils sont très provisoirement écartés du grand Autre barré. *Grand Autre barré* qui est ici le langage lui-même, dans ses versions musicale ou verbale indiquant la présence de la castration symbolique.

Le chant de la prosodie avancée, musicale donc, et la musique, peuvent s'écrire en notes sur des portées. Elles peuvent procurer la jouissance phallique. Par contre la *lalangue*, elle, ne peut jamais nulle part s'écrire. Elle est complètement ineffable. Une langue sans tiers ne s'écrit pas. Elle ne s'écrit pas car personne ne saurait la lire. Lire la musique étant pris ici dans le sens de la déchiffrer, c'est-à-dire de la rejouer. La *lalangue* ne se rejoue pas. C'est toujours une improvisation. C'est pour cela qu'"encore *en usage*", elle est forcément *morte*. Car si un tiers s'en empare, si quelqu'un vient barrer le grand Autre, elle meurt dans l'instant. Lalangue contient trop de réel pour s'écrire. "*Le Réel, c'est ce qui ne peut pas s'écrire*".¹⁵¹

ALAIN VANIER ET JEAN-CLAUDE MILNER

Nous réalisons ainsi que la *lalangue* est inévitablement éphémère et elle est constituée en grande partie du style irréductible d'une personne. C'est la part d'ineffable de l'art, et de toute langue. Cette *musicalité*, l'on peut l'entendre lors d'un instant d'exceptionnalité dans un grand auditorium lors d'un concert¹⁵² ; ou bien d'une conférence parlée, dans la voix du conférencier quand on n'écoute plus ce qu'il dit. On peut dans ce cas, mais extrêmement furtivement, jouer et échanger un tout petit peu. Cela peut se remarquer plus facilement en petit comité, en présence de la personne qui nous fait alors partager sa *Voix*.

Dans son article *Principes du détournement*, le psychanalyste Alain Vanier nous invite à lire Wittgenstein et Milner pour un meilleur entendement de cet aspect "privé" de la lalangue¹⁵³. Voici ce qu'il en dit, « *Milner discute Wittgenstein*¹⁵⁴, celui des "*Investigations philosophiques*" qui affirme : "*Il n'y a pas de langage privé*". Il le discute avec Lacan. "*L'inconscient structuré comme un langage*" implique que "*l'inconscient soit un langage*

¹⁵¹ Jacques Lacan, *Lituraterre* (parfois retranscrit *Litturataire*), à partir de l'enregistrement de la leçon du 12 mai 1971 du séminaire *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, inédit.

¹⁵² Les auditeurs d'un concert sont habituellement priés de se taire, excepté dans quelques productions improvisées, ou bien de musique expérimentale (cf. Marc Monnet), mais même muets ils sont expressifs. Lire les remarques sur la toux dans les concerts par Alain Vanier, *La musique, c'est du bruit qui pense*, Insistance n° 6, Toulouse, Érès, 2011/2, p. 13-21.

¹⁵³ Alain Vanier, *Principes du détournement*, Cliniques méditerranéennes n° 68, Toulouse, Érès, 2003.

¹⁵⁴ Jean-Claude Milner, *De la linguistique à la linguisterie*, dans *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000.

privé". Celui-ci fonctionne selon des règles, bien que ces règles ne soient pas publiées. Nous laissons de côté le débat concernant la linguistique pour nous arrêter précisément au commentaire du Fort-Da¹⁵⁵ comme exemple de jeu privé, auquel l'enfant se livre sans pouvoir en formuler les règles. L'enjeu de l'interprétation de ce jeu devient crucial pour Milner, et s'incarne dans la différence entre lexèmes et phonèmes. S'il s'agit de lexèmes, le wittgensteinien pourra toujours exciper d'un tiers (public) qui aurait publié la règle du jeu de langage qu'est le fragment pertinent de la langue allemande : la paire de mots Fort et Da. Mais s'il s'agit de phonèmes, nul tiers (sinon l'Autre, qui justement est la structure) n'a pu publier, comme telles, leurs oppositions pertinentes ».

Pour notre thèse, le *fort-da* commence par un jeu de phonèmes. Et nul ne peut publier – comme telle – la prosodie du petit Ernst entendue par son grand-père (transformé par cette lalangue). Ce « *langage privé* » qui constituerait l'inconscient, ce serait ici dans nos pages de la Musicalité.

Il est parfois aussi nommé "*le poétique*".

LE POÉTIQUE, TROIS JOUISSANCES NOUÉES

ROMAN JAKOBSON :

Roman Jakobson, a été l'un des plus influents linguistes du monde. Il a défini vers le milieu du XXème siècle, six fonctions du langage qui sont toujours la base du matériel des linguistes modernes :

La première de ces fonctions, voire la primordiale, se nomme dénotative ou référentielle. Le référent, c'est-à-dire le sujet grammatical d'un message, est l'élément principal de ce même message. Le langage est narratif et descriptif.

La fonction expressive, dite également émotive, met l'accent sur le rôle de l'émetteur du message.

La fonction conative se centre sur le destinataire du message. Message qui devient performatif quand il influence l'interlocuteur.

¹⁵⁵ Alain Vanier parle là avec Milner du jeu du petit-fils de Freud commenté dans : Sigmund Freud, 1920, *Au-delà du principe de plaisir*, Oeuvres complètes F.P. XV, G.W. XIII. Paris, PUF, 1971.

La fonction métalinguistique d'un message se centre sur le langage et la forme de ce même message. Il s'agit de la fonction des linguistes par exemple. Tout un chacun néanmoins l'utilise lorsqu'il veut s'expliquer sur les expressions de son propre message. Alors il emploie des termes comme *ce qui revient à dire* ou *pour le dire autrement*, etc.

La fonction phatique consiste à héler le destinataire par des termes tels que "*vous me suivez ?*", "*hein ?*", "*n'est-ce pas ?*", etc.

Enfin, la fonction poétique est celle qui nous intéresse le plus dans cette recherche. Elle se centre sur la forme esthétique du message, son énonciation plus que son énoncé. Le message prend de l'ampleur tout en perdant de sa spécificité. Il est démultiplié en une multitude de métaphores et métonymies.

Si Roman Jakobson divise ainsi les fonctions langagières ce n'est pas uniquement pour les ranger. Car le plus important de son enseignement est qu'il nous a permis de savoir que plusieurs de ces fonctions interagissent en même temps lorsque nous parlons. C'est-à-dire que dans tous les messages, plusieurs fonctions peuvent être en concurrence. L'une d'elle cependant est mise en avant. Nous remarquons ici une petite ressemblance de la fonction poétique avec la *lalangue* de Jacques Lacan, contemporain de Jakobson et structuraliste comme lui au début de son enseignement.

La *lalangue* est le résultat du jeu du nouveau-né aboutissant avec l'expérience à la prosodie, sous sa forme de musicalité, pour atteindre plus tard une forme musicale langagière aboutie et pérenne. Quand elle revêt sa forme langagière (car tout au long de la vie la prosodie peut se montrer également esthétique mais non parlante, impressionniste), dans sa forme tardive donc, *La lalangue* s'apparente étrangement à la *fonction poétique* de Jakobson. Car la prosodie de l'adulte, comme celle du bébé, après environ deux ou trois mois de vie extra-utérine, telle une musique, propose une variété infinie d'interprétations mais aucune traduction arrêtée. Elle surgit au-devant de la scène souvent à l'improviste, dans la voix des parlants pour éclipser leurs propos, tantôt musicalité impressionniste, tantôt musique langagière.

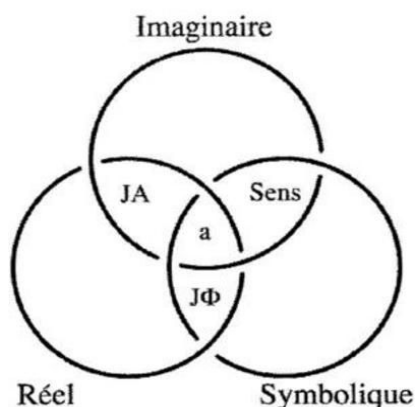
La *lalangue* est souvent comparée, à "*la voix*" poétique d'un texte écrit, dont parle Jacques Derrida dans son œuvre ; mais ce n'est pas elle.

En accord avec Roger Laporte¹⁵⁶, disons que cette voix derridienne est plutôt l'expression de la dimension dite poétique du langage de Roman Jakobson. C'est une musicalité certes, mais, c'est une musicalité en-castrée. C'est-à-dire encadrée par un dispositif langagier

¹⁵⁶ Roger Laporte, *Écrire la musique*, Passage, 1986.

symboliquement castré, tiercéisé par la loi oedipienne. Et pour nous, avec Lacan, dans ce dispositif poétique de *la voix* décrite par Derrida, la Jouissance Phallique est articulée à la Jouissance-Autre (de ce que nous avons nommé "*la danse*") ; à la "j'ouïs-sens", et même à la Jouissance tout court.

Voici comment Jacques Lacan représente et articule la topologie de ces trois dimensions de jouissance, et leur bouquet. Il s'agit du nœud *Borroméen* :



Dans ce nœud, $J\Phi$ est la *Jouissance phallique*, située à l'intersection des dimensions du Réel et du Symbolique, avec le moins possible d'Imaginaire (mis en retrait). JA est la *Jouissance Autre*, située à cheval entre le Réel et l'Imaginaire, avec le moins possible de Symbolique (mis en retrait). Et enfin le Sens, met en avant à la fois l'Imaginaire et le Symbolique, et s'éloigne au maximum du Réel, pour s'approcher au plus près des dogmes et des certitudes sans quoi il bascule dans la *J'ouïe-sens* (quand il s'approche du manque). Le petit "a" est à l'intersection des trois, c'est une fiction qui cache un trou vers la Jouissance "tout court", celle qui ne peut se partager. C'est-à-dire qu'il recèle un accès vers l'extérieur du nœud. Dans la Jouissance-Autre l'« *objet a* » est nommé par Lacan « *Plus de jouir* » ; dans la Jouissance Phallique, « *Cause du désir* » ; et dans la J'ouïs-sens c'est le « *Manque à savoir (ou à être)* ».

Nous reconnaissons une proximité entre ce dernier (le manque à savoir) et le doute tel que nous l'avons défini. Ce doute qui creuse la croyance, l'éloignant ainsi du dogme et de sa certitude. Plus le sens, laisse deviner son articulation au Réel, plus il autorise la *J'ouïs-sens* (ouïr des sens peu fixés et jouir de jongler avec).

Quand le bouquet de jouissances permet aux trois dimensions d'être simultanément mises en avant (c'est le "flottant" de l'attention freudienne) il nous semble représenter le "*poétique*" jakobsonien et "*la voix*" derridienne.

Selon notre thèse, le poétique est un infini dans le fini, une transcendance dans l'immanence. Ce serait la contenance du "petit a", ici la *Voix* lacanienne, recelant le trou du nouage vers le silence de l'abîme.

Un texte qui possède un style peut nous faire entendre une *voix* particulière, derridienne et poétiquement jakobsonienne, qui nous replonge par fulgurances, (si nous y sommes disposés), dans l'univers du duel avec sa jouissance-Autre. Mais, il nous permet –en même temps– d'imaginer et de croire à la possibilité de l'existence d'un sens, ne serait-ce qu'à venir. Puis enfin et surtout, il nous fait par ailleurs frôler la *Voix* lacanienne dans sa forme de Jouissance (tout court). Tout cela est protégé par une jouissance phallique pacifiante. Il s'agit dans l'instant le plus poétique du langage selon Roman Jakobson de faire basculer, consciemment ou non, notre pensée de façon à y mettre au premier plan la métaphore et son Kairos, changement d'optique. Alors la Voix devient un "plus de jouir".

La foi se situerait ici au basculement : entre Symbolique et Imaginaire, mais du côté du "a". Et les dogmes, eux, toujours entre Symbolique et Imaginaire, mais du côté du bord extérieur, loin du "a" et de son trou.

LALANGUE ET POÉSIE

Nous avons constaté que, d'après Jacques Lacan sa *lalangue* peut s'émettre et s'entendre aussi bien comme *effet de poésie* elle aussi, (c'est notre "danse") mais cela par contre sans tiercéisation¹⁵⁷, ou bien comme une *Chose*, ou encore comme *lalangue morte*. Elle peut "être" une chose, alors que la poésie peut seulement "frôler" la *Chose*.

Nos capacités neurologiques, comme une décision subjective inconsciente et parfois consciente, décident du statut de la *Lalangue*. C'est à dire selon notre recherche, que si la voix derridienne est un bouquet des trois Jouissances articulées (apparaissant par éclats) ; la *Lalangue* elle, n'atteint jamais la dimension phallique.

LALANGUE ET MUSIQUE

Notons également une dernière fois que la musicalité-*lalangue* peut exister hors de la musique et de la prosodie musicale. Même s'il s'agit de babil, ce dernier peut receler cette "danse" de la voix, en dehors de tout chant et de tout rythme, par le jeu phonétique et les bruitages buccaux. Cela rejoint les recherches expérimentales des compositeurs et chorégraphes de

¹⁵⁷ Sans tiers dans l'instant artistique de la musicalité, dans la fulgurance.

l'IRCAM qui tentent de produire de la musique totalement imprévisible et donc sans loi, en interaction avec le public, tel Marc Monnet, le responsable du *Printemps des arts* de Monaco qui nous dévoile ses intentions musicales passionnantes : « *Chacune de mes œuvres naît de la façon –singulière, donc non replicable– dont le matériau s'organise à moi, la plupart du temps par à-coups, de manière discontinue. À chaque instant se pose la question : que faire de ce qui, incongru, survient ?* »¹⁵⁸.

Pour nous, Marc Monnet tente d'atteindre une jouissance-musicale-*Autre*, musique sans structure, ni tonale ni autre, et sans rythme, c'est-à-dire sans attente, ni croyance. C'est ce que nous avons nommé la "*danse*" de la voix, la "*danse*" de la musicalité.

Afin de conserver un peu de clarté dans cet écrit, nous dirons¹⁵⁹ qu'il ne s'agit plus pour nous de musique ici, mais de *Lalangue*. Cette distinction se veut purement pratique, et non péjorative, car nous devons distinguer ici le langagier de la musique structurée de la *Lalangue*-musicalité (sans structure qui puisse s'écrire). Cette dernière est pour notre thèse l'expression de la jouissance-*Autre*.

L'ÉCRITURE

L'*écriture* est importante dans la fin de l'œuvre de Jacques Lacan. Son *instance de La lettre* lui permet de modéliser un retour partant du verbal sophistiqué vers une lettre-son presque pure, presque élevée à la "dignité d'une Chose". C'est à dire de bruits émis sans adresse, et sans intention, qu'un observateur peut retranscrire par une lettre (a! o!). Jacques Lacan joue ainsi entre les idées de courriers en souffrance, de lettres égarées, volées ou cachées, d'être perdu, et de lettres vocales, *a* par exemple. Il suggère dans ces divertissements langagiers qu'une écriture différente, une écriture poétique extrêmement épurée pourrait tenter de rejouer l'avènement de la pulsion invocante sans perdre l'arrimage d'un dernier nouage symbolique de sécurité. Autrement dit, qu'une écriture poétique moderne pourrait atteindre la *Lalangue* sans perdre l'expérience, –sans régresser donc–, et atteindre ainsi la dualité psychique de la Jouissance-*Autre*. Cette écriture resterait subjectivante, telle celle de la *trace* des cordes et du mat, phallique, sur le corps souple d'un Ulysse attaché à sa nef et entouré de sirènes. La "lettre" serait proche d'un "purement symbolique".

¹⁵⁸ Voir le blog de Marc Monnet.

¹⁵⁹ Marc Monnet est bien sûr un grand musicien en dehors de cette thèse. Prix de Rome, il est l'un des très rares élèves de Mauricio Kagel (Cologne).

La poésie glossolalique d'Antonin Artaud pourrait-elle être un paradigme de cette écriture ? Nous tenterons ci-dessous de répondre à cette question.

La *Jouissance-Autre* n'apparaît que dans la rencontre (dans l'intersubjectivité). Elle se situe entre la *Jouissance* tout court (toujours uniquement dans l'intrapsychique) et la *Jouissance Phallique* du langage tiercéisé avec sa castration symbolique (dans le transpsychique). C'est du moins ici notre lecture de l'œuvre de Jacques Lacan.

Ces explorations pourraient-elles nous aider à entendre au plus près une personne et sa singularité, fut-elle éloignée d'une pensée structurée et barrée, comme le sont les sujets en crise psychotique ou de démence profonde, par exemple ? Cela nous permettrait-il de proposer à ces sujets une prosodie nouvelle ? Et, celle-ci leur apporterait-elle une nouvelle croyance les réconfortant dans le désert de sens, sans aucun espoir, qui est le leur ? Ou bien pourrions-nous, nous, enfin entendre venant d'eux une prosodie jusque là ignorée ?

L'œuvre d'Antonin Artaud, grand poète ayant écrit pendant des crises de grave de dépersonnalisation va pouvoir nous éclairer quant à ces questionnements.

LA POÉSIE D'ARTAUD

Il est un débat concernant la *lalangue*, intarissable chez les psychanalystes en France, mais aussi chez les philosophes dans le monde car il a été mis en exergue par la *French Philosophy* (courant philosophique très médiatisé internationalement). Ce débat est la controverse sur le statut de la glossolalie dans la poésie tardive du célèbre "Monsieur Antonin Artaud", comme il se nommait lui-même. L'œuvre de cet artiste marseillais est l'une des pierres de fondation principales du théâtre moderne. Antonin Artaud a été poète, mais également homme de théâtre, cinéaste, auteur, metteur en scène, mais aussi acteur, et costumier (Il a caressé régulièrement l'ambition d'une œuvre totale à l'instar de Richard Wagner). Il est reconnu aujourd'hui comme étant un précurseur incontournable dans le monde du théâtre moderne et de la poésie. Et étonnamment, malgré son peu d'expertise en matière de danse il est aussi considéré comme un précurseur de l'écriture de la chorégraphie moderne, ce qu'il aurait beaucoup aimé peut-on imaginer.

L'APPARITION DE LA LALANGUE GLOSSOLALIQUE

Le débat qui nous intéresse ici porte principalement sur l'œuvre d'Antonin Artaud à partir de 1947, moment de l'apparition de la *lalangue* glossolalique dans celle-ci, jusqu'aux dernières années de son écriture et de sa vie, où il n'y a pratiquement plus que cela.

Antonin Artaud avait déjà été de nombreuses fois interné depuis son enfance dans des établissements psychiatriques, sous prétexte de diagnostics aussi divers que variés (colères, méningite, syphilis héréditaire, dépression, migraines, dépendance à l'opium, psychose tantôt dite schizophrénique, tantôt dite paranoïaque, etc., etc.). Lors d'une hospitalisation à Saint-Anne, en avril 1938, un certain *docteur L.* vertement décrit et tancé plus tard par Antonin Artaud dans son ouvrage *Van Gogh le suicidé de la société*, aurait indiqué sur le registre des observations « *Graphorrhée. Érotomanie. Fixé à jamais. Perdu pour la littérature* ». D'aucuns disent, et ce déjà depuis peu après la sortie de cet ouvrage d'Artaud, qu'il se serait agi¹⁶⁰ du docteur Jacques Lacan.

Nos débatteurs y vont tous de leurs diagnostics à partir de l'œuvre d'Antonin Artaud. Œuvre très prolixe en descriptions de ressentis, affects et sensations ainsi qu'en éléments autobiographiques. Ces diagnostics influent beaucoup sur le statut psychique et langagier qu'ils accordent à la dite glossolalie, et vice versa. Leurs diagnostics deviennent en quelque sorte les garants, non seulement de la désignation comme parole, ou au contraire comme non-parole, de la glossolalie d'Antonin Artaud. Mais encore ils estampillent souvent l'œuvre d'un label qui oriente son acceptation, ou son rejet, comme élément des domaines de la poésie, de l'esthétique et/ou de l'art. Cette myriade internationale d'opinions différentes sur l'appellation de la maladie d'un Antonin Artaud ayant pourtant exposé ses souffrances aux yeux de tous, dans son œuvre, de façon extrêmement détaillée, prouve le côté hypothétique des classifications nosographiques, si tant est qu'il fallait le prouver. Ces divergences paraissent néanmoins exacerbées par le fait que l'artiste présente une pathologie de type schizophrénique, c'est notre hypothèse, qui se manifeste de façon très variée, en délires divers (dont la persécution) et dont les sources sont surdéterminées (confusion des places dans la famille, seul survivant d'une fratrie de sept enfants, noyade dans l'enfance, douleurs, toxicomanie, etc.). Mais la surdétermination de la maladie et la possibilité de traits de défenses psychiques variables ne sont-elles pas la norme de nos patients en psychiatrie ?

¹⁶⁰ Nous restons ici au conditionnel malgré l'affirmation de la psychanalyste Nicole Bousseyroux dans *La passion d'Antonin Artaud*, L'en-je lacanien n° 7, Toulouse, Éres, 2007, p. 125-133.

La controverse agitée à propos de l'établissement d'un diagnostic est un tableau très fréquent dans la littérature psychiatrique et psychologique, que ce soit à propos d'artistes disparus ayant laissé des biographies explicites, ou bien de patients bien présents. Mais ici semble-t-il, celle-ci atteint un paroxysme du fait du débat en philosophie de l'art initié par Gilles Deleuze dans le cadre de son indignation anti-oedipienne sur la présence dans l'œuvre d'Artaud, révolutionnaire à bien des points de vue, et surtout politique selon Deleuze, d'une glossolalie dans laquelle on ne reconnaît souvent aucune trace même élémentaire de narration ou d'information bien sûr, ni même parfois de musique proprement dite. Mais, qu'est-ce qu'une musique ?

QU'EST- CE QU'UNE MUSIQUE ?

À quoi reconnaît-on qu'une glossolalie, autrement dit une *Lalangue*, est musicale (et donc langagière pour notre thèse) ? Ici, nous définirons la musique par la présence *sine qua non* d'une structure (de simplissime à extrêmement sophistiquée) venant ordonner un thesaurus, plus ou moins pauvre ou riche, non de mots mais de sons. Sons devenant signifiants les uns vis à vis des autres (au sens lacanien de " *le signifiant est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant*"¹⁶¹) une fois ordonnés par cette structure.

La structure la plus évidente d'une musique, qu'elle soit tonale ou non, est celle d'une suite de sons ou plutôt d'images sonores que nous appelons ici "signifiantes" car elles se répondent les unes aux autres dans une dialectique rythmée, en un va-et-vient. Cette suite propose des tensions de toutes sortes, puis des résolutions de ces mêmes tensions.

PIERRE BOULEZ

Pour la musique tonale, le musicien Pierre Boulez nous explique dans son enseignement au Collège de France dans les années 80, que la musique se caractérise par des retours à des points fixes. « *Comme dans la perspective d'un temple grec antique, disait-il, y a des colonnes très rigides qui soutiennent l'édifice, et un centre libre. Dans une sonate, par exemple, on part de quelque chose, on brasse et on revient, la mémoire joue donc un rôle* ». Pour lui, la mémoire et le temps existent en musique : les mouvements partent, font le tour d'une question musicale et reviennent.

¹⁶¹ Opus cité, Jacques Lacan, 1963-1964, 1973, Le Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, Paris, Le Seuil, 2002. p. 144.

D'après Pierre Boulez, comme beaucoup de musiciens et musicologues d'aujourd'hui ¹⁶² la musique est un langage et elle est spéculable, puisqu'elle revient sur ses pas. Elle a quelque chose à dire.

Dans la musique tonale occidentale, plus l'on s'éloigne d'un départ, et plus l'on s'en rapproche. Il y a là une analogie avec l'inconscient des psychanalystes où les extrêmes se rejoignent. Une tonalité va d'une note, en direction de la même note suivante ou précédente (si l'on part d'un Do comme premier degré l'on va vers un autre Do qui est premier degré également). C'est-à-dire que l'on semble tourner en rond. Mais dans cette musique dite classique, il y a des tensions entre les notes. Une note en appelle une autre. Pour notre thèse, il y a effet de signifiance entre les notes, ou bien effet de subjectivation.

C'est ainsi que l'on ressent souvent que même sans personne de présent à côté de nous, *la musique nous parle* comme le dit si bien Alain Didier-Weill.

Plus l'on s'approche de cette note jumelle suivante (le second Do de notre exemple) et plus la tension se ressent. Il est tentant de penser que cette tension vient de l'approche de l'objet du désir, à savoir du Même et de la Totalité (du cercle). C'est l'angoisse de l'approche de la jouissance. La tension appelle une transition car plus nous nous approchons de la jouissance, plus l'angoisse augmente. Dans notre petit exemple le Si (ou le Ré), la note située juste avant le Do suivant ou précédant appelle une transition tant elle est proche de cette jouissance et de cette angoisse. C'est une nécessité.

Les musiciens ont un remède à cette angoisse et cette nécessité : la résolution.

UNE NÉCESSITÉ.

Moduler vers un nouveau premier degré (ici un Do) mais d'une tonalité différente, des graves aux aigus, ou inversement, procure un *changement de climat*, ce sont les termes des musiciens qui disent aussi un changement *de couleur*. L'intérêt pour nous et notre thèse est que cela permet d'avancer tout en tournant, comme une ellipse qui transforme le cercle. Il ne tourne plus en rond. Et, avec la profondeur que lui procure ce saut de la résolution et le style du musicien, c'est-à-dire l'ineffable de la "danse" de la musicalité (le Réel enserré). Ce cercle se métamorphose en spirale¹⁶³.

¹⁶² Voir Michaël Levinas par exemple, *Ponctuation et musique* dans *Variations sur la jouissance musicale*, Paris, Éditions de l'ALI, 2012, P. 59 à 69. Et Christophe Looten, *Dans la tête de Richard Wagner*, Paris, Fayard, 2011.

¹⁶³ Comme le vase du potier. Cf. Martin Heidegger, 1964, *La chose*, Essais et conférences, Paris, Gallimard, 1958 ; et Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p 200.

Sans changements, la musique serait plate et informe¹⁶⁴. L'on ne peut pas être toujours dans la même tonalité sinon on ne l'entendrait plus, comme l'on ne sent plus un parfum ou un objet que l'on porte sur soi. Il faut qu'à un moment donné le rond se transforme en tourbillon qui nous sort de la torpeur en créant la profondeur d'un saut.

La musique tonale dite classique est basée sur des accords que l'on met sur les degrés de la gamme. Pour le grand compositeur contemporain Mickaël Levinas¹⁶⁵, les degrés sont les lettres musicales et un accord (un ensemble de sons-notes joués simultanément) est un mot. Mais, ajoute le musicologue Christophe Looten¹⁶⁶, ce qui importe ce ne sont pas les mots eux-mêmes. Comme pour le langage parlé, ce qui importe c'est l'agencement de ces accords-mots entre eux. Le phrasé musical les assemble selon des règles et des intentions.

Michaël Levinas, lui, parle de *narration musicale*. Mais nous savons qu'une véritable narration (au-delà des affects, sensations et sentiments) ne serait plus pour nous ici musicale. Le verbe la métamorphoserait en langage verbal. Et ce langage-là a tendance à éclipser la musique, ainsi que la prosodie.

La résolution de tensions entre les notes par des modulations, et le retour aux intentions premières d'un morceau de musique, décidant à posteriori de son allure générale, sont non seulement ressemblantes aux mêmes mécanismes dans le langage articulé, mais également à ceux de la pulsion. Car la pulsion ne tourne pas non plus sur elle-même, et c'est rétrospectivement que sa direction se révèle. Elle part vers le Même mais simultanément monte ou descend vers la profondeur de l'instant (en spirale disait Roberto Harari¹⁶⁷) et, comme le fait la musique, elle avance d'un début vers une fin. La dynamique de notre temps musical est celle d'une torsade qui tourne sur elle-même mais monte et descend tout en avançant comme une toupie (disait Jacques Lacan), ou bien comme une tornade avançant dans les terres.

LA MUSIQUE N'EST PAS TOUJOURS TONALE

La tension musicale n'est pas sans rappeler l'angoisse du sujet, l'obligeant à un écart, lorsqu'il approche trop son objet de désir. Chaque écart l'amène à accéder, tel le vase du

¹⁶⁴ La musique atonale se passe du changement de tonalité en trouvant de nouvelles formes de tensions, et de résolutions de celles-ci.

¹⁶⁵ Opus cité, note 162.

¹⁶⁶ Christophe Looten, *Bons baisers de Bayreuth*, Fayard, Paris, 2013.

¹⁶⁷ Roberto Harari, *La pulsion est turbulente comme le langage*, l'Harmattan, Paris, 2005.

potier à un nouvel étage autour du vide. Chaque approche tangente de *la Voix* (Chose), par la pulsion invocante, oblige à une résolution créant un plus de vase, et un plus de vide. Ainsi chaque dévoilement de l'aspect imaginaire d'un idéal oblige à chercher un nouvel idéal auquel croire.

La musique contemporaine savante non-tonale propose des tensions de stress, d'inquiétude ou d'étrangeté, ou bien des tensions en intensité (niveau sonore devenant trop élevé ou trop bas), ou encore en suspense par la présence du hasard dans les partitions, instruments, ou autres conditions environnementales (par exemple jeu et écoute sous l'eau en piscine, etc.) et autres frôlements du Réel en tous genres (suraigüe ou l'inverse, etc.).

Ces tensions-résolutions amènent l'attente de la sensation de plaisir dans le sens freudien de l'apaisement des tensions. Et elles procurent, lors de la résolution, le ressenti de ce plaisir. Quand nous sommes déjà enfants ou adultes, il s'agit de remettre en jeu le jugement de plaisir freudien.

Alors c'est la fulgurance du saisissement psychique volontaire de ce plaisir (saisir l'opportunité du Kairos) par un délicieux et jubilatoire "*j'entends une musicalité dans ce discours musical*". Inénarrable moment de l'ineffable et de la profondeur de l'instant comme Vladimir Jankélévitch nous a permis de l'entendre. Le *mamanais* par exemple, prosodie chantée au Brésil entre un bébé et sa nourrice (parent ou garde-enfant) a été étudié par une équipe de psychanalystes franco-brésilienne (Marie-Christine Laznik¹⁶⁸ en est la tête de file) et présente toutes ces caractéristiques musicales, même si c'est de façon minimale. De même, la prosodie de cohortes de nouveau-nés avec leurs mères, toutes ethnies internationales confondues, a été analysée à Édimbourg par le chercheur Colwyn Trevarthen et présente elle aussi les mêmes spécificités structurales naissantes.

La prosodie musicale n'est pas obligatoirement vocale, nous l'avons déjà signalé (les bébés sourds ont une prosodie gestuelle avec leurs parents). La "musique" textuelle des contes de fées par exemple est déjà constituée d'une tension s'intensifiant (suspens) jusqu'à la résolution finale.

Une œuvre d'art, si elle en est bien une, présente un aspect musical quel que soit son support, c'est une hypothèse du présent écrit. C'est-à-dire une structure dynamique hélicoïdale permettant de frôler la répétition du "même". La tension apparaît lorsque ce "même" (c'est-à-dire la "totalité" de la circularité) approche. Cette tension d'un resserrement progressif vers la fermeture, avance vers la jouissance non pacifiée. Mais, la "musique" effectue alors un pas de

¹⁶⁸ Voir dans notre première partie de cette thèse la note de bas de page 51.

côté, un saut, qui ouvre et extériorise, déterritorialise. Elle évite de justesse l'illimité de la répétition. Il s'agit d'une pacification venue de l'échappée vers la profondeur et l'expansion, tout en poursuivant la course tournante sans perdre de vue donc la circularité désirée mais finalement évitée. Ce déplacement métonymique se métamorphose en une course à la fois hélicoïdale (vertige musical) et linéaire car il est langagier (mouvement chronologique partant d'un début et allant vers une fin) comme un tourbillon avançant à la surface de l'eau.

Une musique qui ne proposerait aucune tension serait si plate, si peu profonde ou hélicoïdale, que l'on n'y prêterait plus attention, comme l'on ne sent plus l'air que l'on respire, sauf si des changements interviennent (courants d'air, odeurs, parfums, températures, etc.). Les 4'33'' *de silence* de John Cage, par exemple, à l'ultime limite de la musique, proposent la profondeur d'un instant de pure attente et la résolution d'un *witz* (mot d'esprit freudien).

SUPERCHERIE DE MARCHANDS VERS LE SUPER CHER ?

Nous pouvons maintenant que nous avons défini la musique, pour notre écrit, revenir au débat sur la glossolalie d'Antonin Artaud. Est-elle musicale ? ...langagière ?

Ce débat fait encore rage au moment de l'exposition de l'été 2014 au musée du Quai d'Orsay de l'œuvre d'Artaud sur Vincent Van Gogh. Une joute emportée continue de faire du bruit entre ceux pour qui cette glossolalie est signifiante et contient un appel intentionnel d'Antonin Artaud, voire un discours mystérieux ; et ceux pour qui elle n'est rien de parlant, rien d'intentionné ni d'adressé, rien d'autre qu'une supercherie des éditeurs utilisant le nom vendeur d'un auteur célèbre absenté mentalement et psychiquement. Cela pour élever un rôle de subjectivité mourante, un bruit sans nom, *La Voix* lacanienne, au rang d'une présentation intentionnelle de la Chose freudienne. Mais, dans ce dernier cas, l'artiste n'est plus Antonin Artaud. Ce dernier en devient seulement la matière. Et l'artiste c'est l'éditeur d'Artaud.

Éditeur-artiste qui serait presque alors, lui, le premier présentateur de fluides corporels en boîtes. Mais son intention serait au départ une escroquerie. Si cette démarche a abouti à une glossolalie poétique de grande renommée mondiale, ce ne serait que par un subterfuge de fraudeur. Ce serait un peu comme dans *Le magicien d'Oz*, célèbre roman américain pour enfants où un prestidigitateur crée de la véritable magie subjective (une force transformant les pensées) alors que son intention n'était que de tromper par une supercherie de charmeur de cirque¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Lyman Frank Baum, *The wonderful wizard of Oz*, USA, Hill, 1900.

Mais pourtant, si nous poursuivions, très peu, cette hypothèse qui n'est pas la nôtre, que la dernière glossolalie d'Antonin Artaud n'ait été qu'un rôle de pensée mourante, un schofar ¹⁷⁰, nous pourrions néanmoins la lire autrement : comme une poésie de révolte contre la mort de la pensée.

UN SCHOFAR

Car Artaud a annoncé depuis toujours lutter par sa poésie et son œuvre contre cette fuite de sa pensée langagière, très bien décrite par lui, car malheureusement là depuis sa plus tendre jeunesse. Quand il meurt en 1948, à 52 ans, il a déjà accepté et même revendiqué une place pour cette glossolalie dans son œuvre, pendant ses périodes de rémission. Périodes où nous considérons ici, dans cette thèse, qu'il était en quelque sorte "borderline" (entre deux crises de schizophrénie). Il est donc tout à fait pensable qu'il nous ait laissé sa dernière glossolalie, –si c'était bien une langue morte–, en étendard artistique au sens plein du terme. Cet acte, artistique à n'en pas douter, ressemblerait alors à ce que fait bien sciemment un personnage incarné par Paul Newman, dans son propre film *Le Clan des irréductibles*¹⁷¹, lorsqu'il noue son doigt tranché par un accident dû à de mauvaises conditions de travail en haut du mat de son bateau, en signe de doigt d'honneur de révolte. Si la dernière glossolalie d'Artaud, était elle aussi un bout de corps cadavérisé (cadavre de pensée), si elle n'était ainsi plus qu'une *Chose* ; ce serait néanmoins un *être parlant* rassemblé par un sinthome en sujet divisé qui l'aurait nouée là, et nommée *poésie*. Cette chose attachée au mat de son bateau artistique serait *La Voix* d'Antonin Artaud, brandie par lui, sciemment et en *avant-coup*, comme l'ultime frontière de l'écriture poétique.

¹⁷⁰ Dans le sens d'une commémoration, du meurtre du père tout puissant, comme Lacan décrit le Schofar dans *L'insu que sait de l'Une bévue s'aile à mourre* : « ...le Shofar de la synagogue. Ce qui donne son sens à cette possibilité qu'un instant il puisse être tout musical –est-ce même une musique que cette quinte élémentaire, cet écart de quinte qui est le sien,– qu'il puisse être substitué de la parole, en arrachant puissamment notre oreille à toutes ses harmonies coutumières. Il modèle le lieu de notre angoisse, mais, observons-le, seulement après que le désir de l'Autre ait pris forme de commandement .../... Et voilà qui explique la naissance de la culpabilité et de son rapport avec l'angoisse », séance du 21.12.1976, inédit.

¹⁷¹ Film *Le Clan des irréductibles*, réalisé par Paul Newman, Scénario de John Gay d'après le roman de Ken Kesey, *Sometimes, a Great Notion*, Interprété par Henry Fonda, Paul Newman, etc., USA 1970.

Mails, il existe une autre possibilité intéressante et c'est cette dernière qui emportera notre préférence bien qu'elle comporte un diagnostic qui ne va figurer ici qu'à titre d'hypothèse. Étant donné qu'Antonin Artaud ne saurait être notre analysant, puisqu'il n'y a ni transfert ni rencontre, nous aurions même pu nous passer totalement de toute hypothèse classificatrice. Celle-ci ne sera donc évoquée ici que dans un but de clarification de notre position dans le débat sur le statut de la glossolalie, pour notre recherche sur la *Voix* dans la clinique de la croyance.

Ce que nous admettons comme donnée hypothétique de départ pour asseoir une réflexion, c'est que l'artiste souffrait bien de disparitions spontanées de sa pensée langagière. C'est-à-dire que l'organisation de sa structure psychique était de type psychotique. Cela même s'il perdait parfois aussi volontairement cette faculté de penser langagièrement par la prise de produits toxiques, pour soulager ses souffrances.

Posons qu'en période de crise le nœud borroméen d'Antonin Artaud voyait sa dimension Imaginaire éclipser les deux autres, mises en retrait. Ce postulat de base nous permettra d'avancer dans notre réflexion sur les enjeux de sa glossolalie dans son art.

Soutenons également, avec le psychanalyste Serge Lesourd¹⁷², que son tourment était de type schizophrène. Il ne relevait pas de la paranoïa proprement dite¹⁷³ car dans ce dernier cas son délire aurait été plus mono-idéique, et non pas dispersé comme il l'était. Il est clair qu'Antonin Artaud pouvait perdre involontairement ses facultés langagières. Mais, il n'en reste pas moins un Sujet de la psychanalyse pour Serge Lesourd. Et nous sommes ici entièrement en accord avec cette assertion car, nous l'avons développé plus haut, pour nous le sujet désarrimé perd ses facultés langagières, excepté celles qui restent en devenir et non articulées, demeurant dans notre Passage Invisible psychique. À savoir, le langage en germe, dénoué, de l'*Incréé* didier-weillien auquel nous ajoutons des "images créées". ...dénoué de quoi ? ...dénoué de lui-même, de sa structure à venir qui donnera du sens à ses signifiants musicaux ou verbaux. Les signifiants créés éparpillés dans la torpeur de la jouissance de la sidération sont presque des organes sans corps et non pas le *corps sans organes* que recherchait Antonin Artaud dans son œuvre.

¹⁷² Ouvrage sur la psychopathologie en cours de rédaction par le psychanalyste Serge Lesourd (professeur des universités, UNS), déjà auteur de nombreux ouvrages, voir entre autres notre bibliographie.

¹⁷³ Comme cela avait été le cas pour le président Schreiber dont le délire ressemble parfois à celui d'Artaud.

Antonin Artaud a averti ses lecteurs, lors de ses rémissions que nous appelons borderline, que sa *graphorrhée* lui servirait à tenter d'écrire et de créer une grande œuvre d'art incluant dans un esprit révolutionnaire au sens artistique et linguistique, (voire politique mais de ce point de vue sa détermination était fluctuante) ce qu'il appréhendait comme l'épouvantable évanouissement de sa pensée et de son vécu corporel. Il a revendiqué cette volonté à partir de l'apparition de sa glossolalie dans son œuvre (en 1943).

Et, au vu de ses succès d'édition, il semble qu'il ait brillamment réussi.

Contrairement aux idées toutes faites assimilant psychose et impossibilité de création artistique (si psychose, pas d'art), nous dirons que si Antonin Artaud est mort dans la décompensation de sa psychose, il n'en reste pas moins qu'il est mort en artiste. Artiste reconnu comme tel par un immense public dont beaucoup d'intellectuels. Sa prosodie glossolalique nouvelle, –paraissant d'abord musicale, puis ensuite muette–, longtemps insérée dans sa poésie en prose comme inclusion fenêtre (musicale), puis déchirure (muette), est devenue pour finir une œuvre en soi, une composition abstraite d'images phonétiques. Cette œuvre finale, abstraite, est-elle habitée par une parole ?

UNE QUESTION TECHNIQUE

Cette question pourrait paraître superflue, voire impudique, et nous pourrions être tentés de la laisser ici sans réponse. Un homme qui décompense est de toute façon un Sujet humain, bien évidemment, même s'il parle depuis son Moi-Je égotique et non depuis le Sujet inconscient d'une division supposée à (re)venir. C'est un fait, nous semble-t-il. Mais quelques éléments de réponses théoriques pourraient nous permettre d'avancer ici davantage sur la question des enjeux de la psychothérapie par l'art en institution psychiatrique. C'est donc dans cet esprit, et encore une fois non pour tenter d'analyser en aucune façon Antonin Artaud, que nous allons poursuivre encore quelques lignes plus loin cette réflexion sur sa structure psychique, avant de l'abandonner définitivement.

Serge Lesourd nous explique dans son ouvrage de psychopathologie en cours de rédaction (et dans son enseignement à son séminaire de l'Université de Nice) que chez les sujets atteints de décompensation schizophrénique,

« Il y a tant de déploiement imaginaire que l'on pourrait tout en dire. C'est la raison pour laquelle il y a autant d'avis différents sur Artaud, explique-t-il. Quand on commence un travail avec un dit schizophrène, on en a pour 25 ans car le psychanalyste est son secrétaire comme nous l'a indiqué Jacques Lacan. Secrétaire dans le sens de celui qui apporte de

l'ordre. Ce qui fait tenir le patient schizophrène c'est ce qui se passe dans le transfert. Et lorsque le suivi s'arrête, cela retombe. Cela pose la question quand on est en face d'une structure schizophrénique de la façon dont le thérapeute va incarner pour le schizophrène ce qui fait coupure, ce qui vient organiser son discours. À qui s'adresse Artaud dans ses cahiers de Rodez ? À son psychiatre. C'est-à-dire que c'est dans le transfert. C'est dans l'écriture que cela tient la route. Celui qui va porter le symbolique dans la cure avec un patient dit schizophrène, c'est le thérapeute ».

Alors que, si Artaud avait été paranoïaque, ce n'est pas le Symbolique qu'il aurait fallu faire tenir, mais à l'inverse l'Imaginaire ; les représentations imaginaires, pour assouplir la rigidité des mécanismes logiques.

LES ENJEUX DE LA PSYCHOTHÉRAPIE PAR L'ART

Et effectivement, si l'on se penche sur le moment de l'apparition de la glossolalie comme langage musical nouveau dans la poésie d'Antonin Artaud, on se rend compte que c'est en 1943, peu après son arrivée à Rodez, dans le transfert avec son psychiatre, le docteur Gaston Ferdière, l'un des premiers adeptes de l'Art brut, et de l'Art thérapie, qu'il reprend le nom de son père, abandonné précédemment par lui au profit de celui de sa mère (Nalpas). Le travail sur l'art avec le docteur Ferdière amène Artaud à traduire en français la poésie de Lewis Carroll, *Through the looking glass*, où la célèbre petite Alice demande justement à Humpty-Dumpty (œuf de chimère parlant) s'il serait capable de *faire en sorte que les mots aient une infinité de sens*. Lewis Carroll s'amuse à inventer des mots valises inouïs et Antonin Artaud essaie d'abord de les traduire. C'est au moment de traduire le passage sur le sens, traduction se voulant d'abord fidèle qu'Artaud s'envole vers la glossolalie. Et, il commence-là, nous semble-t-il aussi, l'ébauche de son concept inédit de *théâtre de la cruauté*, où la mise-en-scène s'émancipera de la fidélité à l'auteur.

Voyons donc de plus près comment Antonin Artaud nous offre sa glossolalie dans ce premier travail poétique, puis ensuite comment elle se présente vers la fin de son œuvre. Il ne va pas s'agir d'y repérer des signes de sa maladie, mais bien au contraire, de voir comment ce grand artiste s'y est pris pour laisser libre cours à sa subjectivité inconsciente ravivée. Grace aux conseils de Serge Lesourd, nous allons vers une surprise invocante en ce qui concerne sa glossolalie souvent jugée morte au symbolique vers la fin de sa vie.

Voici où commence la glossolalie-lalangue d'Antonin Artaud. Nous avons ci-dessous, côte à côte, le poème *Jabberwocky*, d'*À travers le miroir* de Lewis Carroll traduit (à gauche) par Henri Parisot, son traducteur officiel ; puis (à droite) par Antonin Artaud. C'est dans ces vers-là, exactement, qu'il entreprend l'exploration volontaire et déterminée artistiquement et subjectivement de sa glossolalie écrite :

JABBERWOCKY¹⁷⁴

*Ils m'ont répondu net, ces insolents
poissons :*

*"Non, non, non, non, monsieur, vraiment
nous regrettons".*

*Je crains de ne pas très bien comprendre, dit
Alice.*

*La suite est plus facile, répondit Humpty
Dumpty :*

Moi je leur écrivis derechef pour leur dire :

*"Vous feriez beaucoup mieux, malheureux,
d'obéir".*

*Les stupides poissons m'ont répondu : "Très
cher*

*Monsieur, ne vous mettez pas ainsi en
colère".*

Je leur ai redit et j'ai bien insisté,

*Mais eux, pourtant, ils n'ont pas voulu
m'écouter.*

Je pris à la cuisine un solide bassin

*Qui semblait convenir fort bien à mon
dessein.*

*Mon cœur battait très fort, mon cœur
tambourinait*

Les petits poissons argentés

Du fond des mers sont remontés

Répondre à ce que je voulais.

La réponse des poissons était

Nous ne pouvons pas vous le dire,

Monsieur,

*PARCE QUE....Là la mer les a
arrêtés.*

Alors j'ai écarté la mer

Pour les mieux fixer au visage

Et leur ai redit mon message :

Vaut-il mieux être qu'obéir ?

Les poissons ont fait la grimace

Où as-tu fait cuire ta face

Pour te poser cette question ?

Je le leur redis une fois, je le leur

dis une seconde

Mais j'eus beau crier à la ronde

Ils n'ont pas voulu entendre

Je pris une bouilloire neuve

Excellente pour cette épreuve

Où la mer allait m'obéir.

Mon cœur fit hamp, mon cœur fit

hump¹⁷⁵

¹⁷⁴ Lewis Carroll, 1865, *Alice's Adventures in Wonderland*, London, Penguin Book, 1979, 285-6.

Et voici enfin deux poèmes de la fin de vie d'Antonin Artaud, sans noms, supposément en glossolalie-*lalangue-morte* :

Le premier :

le oukente

Kaloureno

Kalour Kerme

Klemd

Le deuxième :

katanam anankreta

karaban kreta

tanamam anangteta

konaman kreta

e pustulam orientam

taumer dauldi faldisti

taumer oumer

tena tana di li

kunchta dzeris

CE QUI MÈNE LA DANSE STRUCTURÉE : C'EST LE RYTHME.

Voyons ce que peuvent nous inspirer pour la théorie ces glossolalies, associées à nos précédents postulats sur le langage musical, en lien avec les travaux d'Alain Didier-Weill sur *l'Incréé* et ceux de Frédéric Vinot¹⁷⁵ sur *le rythme*.

Observons d'abord la surprise annoncée : la poésie d'Antonin Artaud, et même celle qui est entièrement écrite en glossolalie vers la fin de sa vie, en plus de mots nouveaux offre un élément important du Symbolique lacanien : le rythme.

Ce rythme, qui existe là comme la braise symbolique sous les cendres, coupe. Il coupe la jouissance d'un presque babil qui semble savourer et jouir de son jeu phonétique. Ce rythme est toujours le fait d'un Sujet de l'inconscient pour nous, puisqu'il est scansion. Il s'agit donc bien d'une *lalangue* pulsante et non d'une simple glossolalie-chose, ni d'une *graphorrhée*

¹⁷⁵ La transcription du poème est issue d'un article de Claire Davison-Pégon, *L'Intraduisible comme revanche du non-sens ? Le cas d'Artaud, traducteur*, proposé par l'Université d'Aix-Marseille, <http://revues.univ-provence.fr>

¹⁷⁶ Frédéric Vinot, *Métapsychologie de la barre de mesure*, Oxymoron, 3, 25 janvier 2012, Université de Nice Sophia. URL : <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3328>.

d'ailleurs puisque l'étymologie de ces mots (graphorrhée et glossolalie) indique l'infini du *sans limites*, sans coupures.

Ce Rythme permet d'être au plus près du fil entre Symbolique et Réel. Car comme le dit Silvia Lippi « *Le rythme concerne le placement du son, et c'est le placement qui crée l'effet esthétique : en ce sens il est parent de la poésie, donc du non-sens* »¹⁷⁷.

Le dernier rythme d'Artaud, certes très minimal, nous aide à mieux comprendre pourquoi les chorégraphes d'aujourd'hui se réclament si souvent des poésies d'Antonin Artaud et de ses indications de mise en scène de théâtre également¹⁷⁸. Ils l'entendent avec un tempo de leur choix, ou copié sur les enregistrements audios d'Artaud qui déclame, (nous enlevons la phonétique pour n'indiquer que son rythme, comme l'entend un danseur) *un un, deux trois stop, un un deux trois stop, un un, stop, deux, stop, stop, stop, un un, deux trois ...* Il ne s'agit pas d'un morse verbal ; mais d'un rythme de type musical¹⁷⁹. Les danseurs ne s'y trompent pas qui ont l'habitude de compter leurs nombres de pas et de mouvements en rythme. Même ceux de Carolyn Carlson dansent en silence, mais toujours en rythme¹⁸⁰. Ces chorégraphes entendent Antonin Artaud leur prôner (comme l'Alice et le Humpty-Dumpty de Carroll, dans le texte de ce dernier pris au mot) une mise en scène qui s'évade et peut créer une infinité d'autres sens que ceux prévus par l'auteur. C'est ce que disent Alice et Humpty Dumpty et c'est ce qu'ont presque toujours fait les chorégraphes : respecter le rythme, et réinventer le geste.

Pour nous ici, ce qu'Antonin Artaud demande encore, même mort, c'est que nous continuions son œuvre comme il a emprunté, lui, celle de Lewis Carroll. Ayant épuré de plus en plus ce Squiggle¹⁸¹ géant, commencé avec le docteur Ferdière, il appelle encore depuis ses derniers cahiers, au plus serré, et bien après la fin de sa vie, ceux des artistes modernes qui viendraient lui répondre. Il serait heureux de voir qu'aujourd'hui les jeunes chorégraphes s'emparent de ses directives scéniques. Elles ressemblent d'ailleurs d'assez près à des annotations de ballet

¹⁷⁷ Silvia Lippi, *La piqûre de la "tarantule" : pourquoi l'hystérique serait-elle une danseuse de tarentelle ?*, inédit.

¹⁷⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, collection Idées, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁷⁹ La musique, dans le vrai sens du terme, d'un poème dépend toujours de sa construction, rimes, nombres de pieds, alexandrin ou sonnet, etc.

¹⁸⁰ Excepté certains danseurs ultra-contemporains qui sont dans la même démarche que Marc Monnet.

¹⁸¹ Winnicott définit ainsi le Squiggle pour un petit garçon (Bob) : « *Je ferme les yeux et je laisse courir le crayon sur la page. C'est un Squiggle. Tu en fais quelque chose d'autre, puis c'est à toi de jouer ; tu fais un Squiggle, et c'est moi qui le transforme* ». Donald Winnicott, *La consultation thérapeutique de l'enfant*, Tel, Paris, Gallimard, 1971.

contemporains : avec une glossolalie rythmée, il note, *se jeter au sol, crier, cracher, silence, hurler, etc.*

Antonin Artaud avait été très déçu que Lewis Carroll reste muet (comme à son habitude) et ne poursuive pas le jeu. Artaud a même fini par traiter Carroll de plagiaire, devant ce refus de continuer le "Squiggle". Sans réponse de Carroll qui faisait retourner avec la mention "*nom inconnu*" tous les courriers qui ne portaient pas son vrai nom ¹⁸², Artaud ne voit revenir que la même discussion exactement (d'où l'idée de plagia) entre Alice et Humpty-Dumpty envoyée par lui-même. Cela déçoit son attente d'une réponse à la Donald Winnicott et il retombe alors provisoirement dans la signification projective paranoïde. Cette dernière interprétation n'est naturellement qu'une hypothèse de ce présent écrit.

LES GRANDS COURANTS

Deux principaux courants psychanalytiques de lectures de l'œuvre d'Antonin Artaud s'opposent : celui qui se revendique de Gilles Deleuze, et celui qui lui préfère Jacques Derrida. Enfin, une autre idée a retenu notre attention par son intéressante originalité, c'est celle du philosophe Frédéric Pouillaude.

Bernard Toboul et Gilles Deleuze : Artaud le Momo ¹⁸³.

Le philosophe Gilles Deleuze analyse l'œuvre d'Artaud. Il y voit un désir de désymbolisation et une recherche de réduction phénoménologique. C'est d'ailleurs à partir de sa lecture d'Artaud, nous dit le psychiatre-psychanalyste Bernard Toboul ¹⁸⁴, que Deleuze lui-même effectue un tournant radical dans sa propre œuvre et commence sa quête personnelle du hors-sens.

D'après Gilles Deleuze et Bernard Toboul, les écrits d'Artaud visent à se défaire du sens ; et de ce fait, à se dégager aussi de l'Imaginaire ainsi que du langage. Artaud se déferait des signifiants et des images dans le seul but d'aboutir à une poésie totalement épurée de sens et d'intention (autre que celle de cette seule purification en quête de vérité).

¹⁸² de "Dogson" (littéralement : "le fils du chien"). Le professeur Dogson (en mathématiques) ne pouvait se faire remarquer comme vulgaire écrivain (qui plus est pour enfants) dans le très strict collège anglais où il enseignait et vivait.

¹⁸³ C'est ainsi qu'Antonin Artaud se surnommait lui-même.

¹⁸⁴ Espace Analytique, Séminaire sur la Lalangue, 2012 à 2015. Voir aussi Bernard Toboul, *La langue, concept clinique*, Figures de la psychanalyse n° 24, Toulouse, Érès, 2012/2, p. 79-86.

Bernard Toboul voit là une *traversée de la paranoïa*. Paranoïa (c'est son diagnostic) selon lui ainsi vaincue par Artaud. Car, en effaçant peu à peu de son écriture et de sa poésie l'expression du délire, Artaud aurait ainsi évacué à la fois la défense et la souffrance. Artaud aurait réussi vers la fin de sa vie à vaincre le sens et les représentations, d'après les interventions de Bernard Toboul à Espace Analytique, à Paris en 2012, 2013 et 2014. L'on en serait presque à se demander si l'artiste n'aurait pas réussi une auto-lobotomie, si en dehors de sa poésie si épurée, les délires d'Artaud n'avaient continué de plus belle. L'expression poétique écrite de l'auteur semble donc avoir effectivement traversé sans en pâtir les débordements que nous appellerons, nous, "paranoïdes" (schizophréniques à notre avis) pourtant bien présents dans sa vie quotidienne, comme le dit Toboul.

Anne Brun et Jacques Derrida : Artaud le Moma¹⁸⁵.

Jacques Derrida lui, a de l'œuvre d'Artaud une idée complètement différente, nous font remarquer les psychanalystes Esther Tellerma¹⁸⁶ et Anne Brun¹⁸⁷. Derrida a présenté à New-York en octobre 1996 un travail sur la première exposition des peintures et dessins d'Antonin Artaud au Moma (Museum of modern art). Cette analyse est donc basée surtout sur les œuvres picturales d'Artaud. Pour Derrida, l'artiste n'aspirait pas à ne plus avoir aucune image de son corps mais à se construire un nouveau *corps sans organes* (l'expression, souvent attribuée à Deleuze, est en fait d'Artaud), et à trouver du sens nouveau, via le corps de son œuvre.

Pour Anne Brun et Esther Tellerma, Antonin Artaud a bien cherché à se créer un nouveau langage pour fuir celui de la vie quotidienne qu'il vivait comme hanté et féroce. Son corps charnel vécu comme cadavérisé et momifié, devait lui aussi renaître.

¹⁸⁵ Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Galilée, Paris, 2002. Et Jacques Derrida, 1966, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, conférence prononcée à Parme en avril 1966, inédit.

¹⁸⁶ Esther Tellerma est poète, psychanalyste, et responsable du dernier colloque sur Artaud à l'ALI.

¹⁸⁷ Anne Brun est psychanalyste et professeure à l'université de Lyon, voir son article *Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud*, dans *Cliniques méditerranéennes* n° 80, 2009/2, p. 143-158.

Nous nous pencherons ici davantage sur l'article *Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud*, de la psychanalyste Anne Brun quand elle observe l'ineffable paradoxe transmis par les ouvrages picturaux d'Artaud.

Elle y écrit que « *l'œuvre d'Antonin Artaud s'inscrit dans le prolongement de la voie ouverte au siècle précédent par Rimbaud, qui invite à la danse des mots et des corps. Dans Une Saison en enfer, Artaud tentera lui aussi d'écrire le corps qui danse, d'entraîner le lecteur en deçà du langage et des signes, dans une écriture des rythmes, du cri, du mouvement et des gestes* »¹⁸⁸. Puis, elle ajoute aux pensées passionnantes de Derrida une hypothèse psychanalytique encourageante pour notre étude. Anne Brun fait remarquer, en s'appuyant sur les travaux de Winnicott sur la création dans le jeu de l'enfant, à la fin des années 70, qu'Artaud a réussi à *transposer dans la matière verbale, dans la corporéité du texte, des vécus corporels agonistiques*. Et effectivement, l'on ressent ce vécu en lisant l'œuvre si poignante d'Artaud. Surtout lorsque les mots y perdent tout leur sens.

En accord avec Anne Brun, le paradigme qu'est l'œuvre d'Artaud nous paraît bien être l'un des exemples les plus éclairants que l'on puisse trouver pour illustrer ce que nous appellerons nous, pour notre thèse, une tentative non *ratée*¹⁸⁹, réussie même, de suggestion de l'indicible sensation de l'agonistique et de l'impossible rassemblement de soi. Artaud est toujours un artiste car il parvient jusqu'au bout à trouver la musicalité nécessaire pour susciter chez ses lecteurs la *jouissance-Autre* (même si l'on y frôle très souvent l'effroi de la Jouissance tout court venue de cet au-delà de notre Passage Invisible, plus archaïque, l'en-deçà du jugement d'Attribution).

Pour le dire de façon plus lacanienne, il s'agit dans les peintures d'Artaud du paradoxe de l'exposition d'un *Réel* presque apparent de matières, cavités, etc. en excès, l'objet vocal enfin apparu au cœur des tableaux : *La Voix* à peine voilée, objet à partager dans *l'extimité* du duel, mais souvent aussi souvent dans l'effroi du vide.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Non ratage de l'objet lacanien, ici conservé par Artaud qui nous en propose le partage.

Frédéric Pouillaude et les chorégraphes : Artaud le même.

Alors que la psychanalyste Anne Brun parle de peinture en termes de danse, le philosophe de la danse Frédéric Pouillaude¹⁹⁰, lui, présente une thèse davantage orientée par les écrits d'Artaud sur le théâtre. Il y remarque qu'Artaud est le "*premier à avoir une pensée vraiment autonome du spectacle*". Car Artaud prône l'indépendance des artistes de la scène par rapport à l'auteur du texte. Il nous confirme que les chorégraphes contemporains s'inspirent beaucoup de ces recommandations ainsi que des indications scéniques d'Artaud qui concernent quasiment uniquement des actions, des déplacements et des mouvements.

Mais ce que remarque Frédéric Pouillaude de plus important pour nous ici, c'est qu'Artaud – dans le même temps – aspire à écrire noir sur blanc une narration didactique de ce qui se passe sur la scène. Cela par une deuxième œuvre parallèle. Deuxième œuvre cette fois-ci supposément sensée et représentative, se voulant la traduction (terme d'Artaud) en langage transmissible de la première œuvre.

DEUX ŒUVRES EN UNE

Il constate avec nous qu'Artaud n'écrit cette seconde œuvre qu'en passant par des mots nouveaux qu'il doit inventer pour tenter de poser des noms sur l'ineffable. Artaud nomme ces mots des « *hiéroglyphes à déchiffrer* ». Il mime un analyste, donnant de son spectacle une explication qui n'a de verbale que l'apparence. L'explication s'avère bien sûr encore plus énigmatique que ce qu'elle tente de décrire.

Et Frédéric Pouillaude de nous permettre d'entendre enfin qu'Artaud n'aurait pas tenté de perdre le sens, comme le pensait Deleuze. Mais, il aurait expérimenté au contraire la recherche d'un nouveau langage, comme le disait Derrida, permettant d'exposer l'inexprimable. C'est la musicalité, que Pouillaude nomme « *la danse* ».

¹⁹⁰ Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009.

Notre thèse avec Artaud lui-même

Pour revenir maintenant à notre thèse, et émettre une hypothèse à notre tour sur Artaud et son œuvre, grâce aux analyses des chercheurs Toboul, Tellermand, Brun et Pouillaude, rappelons-en l'énoncé :

La surprise provoquée par la perception d'une musicalité nouvelle peut ouvrir un passage inespéré vers la (re)subjectivation. Ce Passage invisible surplombe une scotomisation du vacarme chaotique naturel de l'indistinction sonore. En se retirant, la Voix de la nature laisse place à un vide silencieux impensable et traumatisant : un *Point Sourd* que la musicalité inouïe a dévoilé. Mais ce trauma est structurant car ce vide fait caisse de résonance pour une fonction psychique de focalisation à même de l'éclipser : une croyance. Une croyance "blanche" car son objet n'est pas encore défini. Surface d'impulsion déployée sur le vide, elle s'étire comme une cymbale ek-stensible vers cet objet à venir. C'est cette croyance nouvelle qui favorise l'invention de signifiants nouveaux par le Sujet, et non l'inverse.¹⁹¹

Il serait par contre trop long de rappeler ici toutes les métamorphoses de la prosodie humaine annoncées en corrélat de cette thèse. Aussi nous installons en annexe un tableau de schématisation pour rappel¹⁹².

Rappelons-nous qu'Artaud, avait entendu à Rodez, dans son transfert avec le Docteur Ferdière, la prosodie nouvelle et extraordinaire de la poésie de Lewis Carroll. Continuons notre hypothèse qu'il avait réussi, à partir de là, à croire en la possibilité que son invention de mots nouveaux pourrait produire un sens nouveau qui lui permettrait de symboliser le Réel de son œuvre. Œuvre exprimant le réel de sa souffrance et la nécessité de ses délires. Poésie pragmatique que beaucoup s'obstinent à prendre pour de la métaphore stylisée, restant sourds à ses appels en fait très peu médiatisés. « *Je déteste le style* », s'évertuait à leur dire Artaud. Ce qu'il voulait, c'était expliquer sans ornements futiles ce qu'il vivait, sa non-adhérence, non-

¹⁹¹ Il s'agit de notre thèse énoncée en page 46.

¹⁹² Voir et consulter à loisir page 244 de cet présent écrit.

croyance, aux métaphores et aux métonymies justement. Mais il ne parvint pas trop à faire passer ce message "impossible" (excepté à la fin de sa vie) car sa souffrance d'un contact trop peu médiatisé au Réel l'obligeait finalement à recourir malgré lui à des délires très imagés, paranoïdes ou non, dans une défense psychique spontanée.

LA TRAVERSÉE DE L'IMAGINAIRE

Par contre, il semble bien qu'Artaud soit parvenu à traverser ses délires, pourtant bien présents, par un mécanisme psychique. Il a créé une écriture isolée de la totalité de sa pensée, pensée délirante se retirant comme pour y laisser la place : un chemin traversant sans images, un "créé" quasiment didier-weillien, de réel symbolique. Et c'est cette écriture imperméable au délire, qui continue de tenir son crayon jusqu'au bout, c'est l'hypothèse de cet écrit.

Ce crayon serait protégé par une confiance inattendue hermétiquement enkystée en la venue un jour d'un lecteur artiste du Squiggle winnicottien. Ce dernier viendrait lui proposer une prosodie nouvelle pour relancer sa croyance mourante en la réalité. L'imaginaire hors écriture d'Artaud s'est transformé définitivement en délires. Mais jusqu'à la fin, il aura inséré du rythme dans ses dernières poésies. Et les rythmes, quand ils sont volontairement utilisés, sont des coupures décidées. Ils sont ce qui mène la danse et ils sont symboliques. Ces dernières poésies semblent faire partie ce que Pouillaude nomme "*la seconde œuvre d'Artaud*", celle qui tente de traduire la première œuvre (convertie en délires), la retranscrire. Entendons cela d'Artaud lui-même :

« C'est autour de la mise en scène, considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale que se constituera le langage type du théâtre. Et, c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondera la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène, remplacés par une sorte de Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action.

Le langage de la scène : Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves. Pour le reste il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage. Soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré. En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain élevé à la dignité de signe il est évident que l'on peut s'inspirer de ces caractères hiéroglyphiques non seulement pour noter

*ces signes de manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté mais, pour composer sur la scène, des symboles précis et lisibles directement »*¹⁹³.

Nous lisons bien qu'Artaud recherchait un langage nouveau, pour tenter de rendre compte de cette *Voix* si présente en lui et dans son *Théâtre de la cruauté*. Et ce langage il l'a trouvé. C'est celui non seulement de l'inénarrable, mais c'est aussi celui de l'impossible. C'est donc une abstraction, une sous-traction, une mise en dessous dynamique comme l'est la subjectivation. C'est un langage de Pythie delphienne, qui s'adresse à qui y croira, en quête d'un interprète. Et c'est donc une croyance en cette possibilité d'interprétation.

IMAGINER UNE CLINIQUE PSYCHANALYTIQUE QUAND IL NE RESTE DE SYMBOLIQUE QU'UN FAIBLE RYTHME ?

Puisque nous avons évoqué une braise symbolique encore vivante sous la cendre d'un feu éteint, pourrait-on envisager de continuer un travail d'inspiration psychanalytique avec un patient dans l'état du dernier Artaud ? Étayons cette question sur un article très éclairant du psychanalyste Frédéric Vinot : *L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique*¹⁹⁴.

L'auteur nous y rappelle que « dans *Le motif du choix des coffrets*¹⁹⁵, Freud écrit que le processus analytique engage sur un chemin qui conduit d'abord au sein de l'imprévu et de l'incompréhensible, peut-être au prix de détours, à une destination. » Et il ajoute « à l'imprévu doit répondre l'improvisation. » Son article propose une modélisation de l'improvisation en clinique psychanalytique à partir du rapprochement des improvisations en Jazz autour de la barre de mesure, dans un mouvement de « franchissement et d'affranchissement. » Ce que nous retiendrons ici de cet article très riche, sera sa partie sur la dimension symbolique de la scansion de l'interprétation.

¹⁹³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, page 144.

¹⁹⁴ Vinot Frédéric, *L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique*, *Insistance* n° 6, Toulouse, Érès, 2011, p. 159-172.

¹⁹⁵ Sigmund Freud, 1913, *le motif du choix des coffrets* et *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 69.

Frédéric Vinot et la barre du rythme : Artaud le mmm-mmm ?

Voici ce que nous explique le psychanalyste Frédéric Vinot,

« Là où l'on pourrait croire que l'application d'une interprétation symbolique pourrait ouvrir, de façon rassurante et efficace, sur un plus-de-sens (...), c'est au contraire à un pas-de-sens que Freud accepte de se confronter : l'interprétation symbolique est telle qu'elle ménage tout de même une ouverture à l'imprévu et à l'incompréhensible ». Ces mots font évidemment résonner notre Passage Musical. « L'imprévu, c'est avec cela que nous travaillons au quotidien. Recevoir un patient et tenter de s'ouvrir à ce qui n'était pas prévu, c'est recevoir l'invité surprise : l'inconscient », nous dit le psychanalyste. Et bien sûr, face à cet imprévu il ne reste plus au clinicien qu'à improviser et chercher une ouverture. Comme les saillies de l'inconscient, le moment de l'ouverture de notre Passage est imprévisible parce que le Réel pacifié à venir y règne à l'état latent.

La clinique des personnes qui ne parlent pas verbalement nous permet d'affirmer qu'il est très difficile de reconnaître immédiatement que dans la voix d'un Sujet la prosodie devient signifiante, et véhicule des sensations et des affects. Non seulement ce moment de subjectivation est imprévisible, mais il passe souvent inaperçu. Nous pouvons le constater dans les réveils de coma, par exemple, ou avec les bébés. À quel moment précisément le bébé (ou l'adulte se réveillant) passe-t-il d'un début de pensée prometteur mais informe (Ça freudien) à une perception consciente de la division du monde entre soi et non-soi, entre soi et l'autre ? Ce passage est souvent impossible à repérer avec précision car nous (les analystes) "projetons" en permanence, surtout s'il s'agit de passer du Ça à la musicalité duelle de la confiance. C'est plus aisé pour le passage à la croyance et à la réalité car de nombreux signes viennent en attester. Pourquoi cette différence ? Peut-être parce qu'il s'agit d'entendre une musicalité (*lalangue* déjà engagée dans la symbolisation proposant des structures dont les lois sont éphémères, sans loi qui les rende pérennes), accords musicaux partagés et accommodés en mélodies improvisées par les protagonistes. Avec des patients dont le symbolique musical émis prosodiquement n'est pas stabilisé par la loi du père offrant une structure retranscriptible, il faut peut-être soit même se disposer à renoncer à la structure symbolique préétablie quand l'improvisation le requerra, le temps d'en trouver une autre (fonction du Nom du Père), ou d'y revenir.

C'est du moins ce que nous comprenons ici de l'article de Frédéric Vinot : il faudrait accepter de franchir la limite des structures établies pour improviser, comme le font les jazzmen tour à tour dans le dialogue lors d'une *jam session* (un "boeuf"), le moment venu.

SÉANCE AVEC ANTONIN ARTAUD ?

Avec un patient qui ne nous propose plus que délire, mais aussi un aparté "d'écriture" rythmée pauvrement mais symboliquement (squelette symbolique) comme le dernier Antonin Artaud, c'est ce rythme qu'il serait pensable d'adopter, pour improviser une sorte de Squiggle winnicottien. Des ateliers psychologiques de musique, danse, poésie, écriture ou même théâtre seraient assez bien indiqués. Frédéric Vinot démontre qu'improviser ce n'est pas, paradoxalement, agir sans préparation. Mais, bien sûr il n'est pas question de préparer les interventions de l'analyste de façon figée, car ce n'est que dans un dialogue transférentiel improvisé que la dernière glossolalie d'Artaud aurait pu devenir plus qu'un appel. L'analyste pourrait se préparer à l'improvisation en utilisant seulement une "grille"¹⁹⁶ à la façon des musiciens de Jazz. Il frôlerait le réel lors de quelques franchissements des limites rythmiques posées par l'analyste ou son analysant. Mais cela ne pourrait exister qu'une fois que les rythmes proposés seraient entendus autant pour leurs "pleins" (sons) que pour leurs "vides" (silences).

Nous pourrions ajouter que des tentatives de "barrer" le délire en le rythmant lui aussi pourraient être une deuxième option. Cela amènerait de la scansion dans l'anarchie du délire schizophrénique.

Et, si la *lalangue* venait à battre enfin son plein entre les participants dans les séances analytiques d'atelier d'art et thérapie, ou traditionnelles, ceux-ci pourraient bien alors dans certains cas lâcher la "grille" (c'est ce qu'avait fait Artaud à Rodez, dans le transfert) et s'évader provisoirement dans l'intersubjectivité "sans loi", empruntant le Passage invisible. Puis ensuite, soit revenir aux anciennes lois, soit créer leurs propres lois (à l'instar des hard-jazzistes, nous dit Frédéric Vinot). C'est-à-dire, utiliser la fonction du Nom-du-Père tout en lâchant celui-ci. Cette nouvelle structuration du Réel serait alors le nouage d'un sinthome.

¹⁹⁶ Frédéric Vinot reprend la définition de la "grille" suivante « *les accords chiffrés composant la trame d'un thème sont écrits dans des petites cases rectangulaires accolées et groupées en une seule grille. Chaque case représente une mesure et la grille contient donc un nombre de petits rectangles égal au nombre de mesures du thème* », de Carles P., Clergeat A., et Comolli J.-L., *Dictionnaire du Jazz*, Paris, Laffont, p. 473.

LES PSYCHANALYSTES ET LES AUTRES

Ces grands débats contemporains sur la prosodie montrent combien sont encore vives de nos jours les controverses sur le statut de la prosodie dans le langage (qu'elle soit musicale ou non) chez les psychanalystes. Il est si difficile de distinguer parfois ce qui est parlant de ce qui ne l'est pas, et si délicat de parler d'un langagier ineffable, qu'il est fréquent chez les analystes d'éviter la question ou de s'y enliser.

Dès qu'il s'agit de la prosodie, le désaccord s'installe au sein même des écoles et des associations. Ces conflits sont par exemple, nombreux à propos de la glossolalie d'Antonin Artaud. Malheureusement, malgré l'irrésolution du débat et donc le maintien nécessaire du questionnement, beaucoup des participants ont des positions très arrêtées. Force est de constater que ces problématiques restent pourtant en travail.

Des argumentations allant dans un sens différent que celui de notre thèse nous permettraient-elle d'avancer ? Tentons-en l'expérience avec des non-psychanalystes. Car, pourquoi les grands ténors lacaniens n'ont-ils pas tenté de développer ce que Freud et Lacan avaient laissé en friche ? À savoir surtout les lacunes sur le langage musical ? Sans doute Jacques-Alain Miller et Charles Melman sont-ils aussi peu intéressés par la musique que ne l'étaient leurs maîtres¹⁹⁷. Puisque se pencher de plus près sur la musique dans la voix les intéresse peu malgré les recommandations de Lacan de donner la meilleure place à l'énonciation, plutôt qu'à l'énoncé. Donnons donc la parole à des chercheurs d'autres disciplines qui, eux, s'y sont intéressés et ont développés quelques arguments allant dans leur sens¹⁹⁸. Des philosophes, des musiciens eux mêmes, et un grand anthropologue, vont les relayer ici.

Voyons pour commencer comment Claude Lévi-Strauss a essayé de répondre à la question de la signifiante dans la musique, il y a une cinquantaine d'années, lors d'un débat déjà très animé sur la question.

¹⁹⁷ Lire Olga Moll, 2003, *Structures de la jouissance musicale : une interprétation psychanalytique*, Thèse de doctorat Sous la direction de Christian Corre, Ref ANRT 46784, Pris 8, 2003, p 3 et 4.

¹⁹⁸ D'après Jacques-Alain Miller, la musique est « *tout ce qui du signifiant ne concourt pas à l'effet de signification* », dans *Jacques Lacan et la voix*, colloque *La Voix*, d'Ivry, Paris, La Lysimaque, 1989, p 175-184.

CHAPITRE III. LES NON-PSYCHANALYSTES

Finalelement, Brunehilde c'est la même chose que l'or, et si l'or retourne au Rhin par l'office de Brunehilde, c'est qu'une certaine identité existait entre elle et lui. Il me faut le texte pour l'apercevoir, mais je ne puis pas dire que mon émotion musicale soit transformée du fait que, maintenant, je comprends ce qui se dit et le sais à peu près par cœur. La musique pouvait me faire comprendre obscurément la même chose, sans les paroles.

Claude Lévi-Strauss.¹⁹⁹

ANTHROPOLOGIE : DU CRU AU Q.I.

Claude Lévi-Strauss, Wagnérien s'il en fut, parle ici du changement qu'a apporté tardivement dans sa vie la lecture d'une traduction des livrets du Ring. Avant cette lecture il ne comprenait pas les paroles (germaniques), ensuite si.

Vladimir Jankélévitch, nous le verrons plus loin, disait que la musique ne parle pas, pour ajouter aussitôt que Debussy décrivait la mer à merveille dans ses trois esquisses symphoniques pour orchestre. Comme lui Claude Lévi-Strauss nous a dit tantôt qu'elle n'a pas de sens, tantôt qu'elle est éloquente. À quel moment est-elle éloquente ? Quand elle dit des sentiments, pourrions-nous dire ici. Pour Lévi-Strauss elle est éloquente quand elle "illustre" une aventure humaine à la façon d'un mythe.

Jacques-Alain Miller avait fait appel à une citation de lui pour appuyer sa position. La musique étant hors-sens pour eux deux, voyons si l'anthropologue a développé cette position, pour entendre ce "son de cloche" dans la polémique. Et, faisons appel à un philosophe pour nous épauler. Roland Quilliot, professeur de philosophie à l'Université de Bourgogne, nous rappelle dans son cours sur *Lévi-Strauss et l'art moderne* que le célèbre structuraliste a

¹⁹⁹ Interview de Lévi-Strauss : *La voix compte plus que la parole*, La quinzaine littéraire, 1er au 15 Août 1978.

critiqué violement les débuts de la musique sérielle au grand étonnement de tous, étant donné son progressisme en sciences humaines. Voyons si certains des développements de Lévi-Strauss qui écrivait si bien, peuvent venir apporter de l'eau au moulin de ceux qui ne savent pas comment déployer l'idée que, selon eux, la musique n'a rien à dire. Mais bien évidemment sa phrase ci-dessus relativisera ces développements.

Claude Lévi-Strauss

D'après l'anthropologue, nous rappelle Roland Quilliot, l'art est *"une production de formes sensibles chargées de sens, supposant un jeu à partir d'un langage symbolique préexistant"*²⁰⁰.

Pour Lévi-Strauss, fin connaisseur en musique, ce *langage symbolique préexistant* ne peut vraiment pas être ce que nous avons appelé une forme langagière musicale, qui était rappelons-le sans concepts. La musique pour le sociologue, relève du signe, comme le pense également Jacques-Alain Miller. La critique par Lévi-Strauss des musiques de son époque avait créé de grands remous et un débat remarqué dans l'intelligentzia française et internationale. Le débat avait dépassé la musique proprement dite car Lévi-Strauss a critiqué de la même façon l'art plastique abstrait. L'artiste Pierre Soulages par exemple, a été virulent dans ses réponses, nous dit Roland Quilliot dans ses cours.

Quels sont les arguments de l'ethnologue, très cultivé en art et en musique de même que Wagnérien exalté ? Il désapprouve le fait que l'art moderne ne prétende plus, et même revendique de ne plus receler aucune signification. Pour lui, sans signification il n'y a pas de signifiante. Il regrette également que « *le mimétisme avec la nature disparaisse* ».

ROLAND QUILLIOT

Selon Lévi-Strauss, nous explique Roland Quilliot, il est préférable de « *contempler directement de beaux objets naturels – par exemple des papillons, des coquillages, des fleurs, ou des minéraux* plutôt qu'un art sans signification. *dans la mesure où l'œuvre d'art est un signe de l'objet, et non pas une reproduction littérale, elle manifeste quelque chose qui n'était pas immédiatement donné à la perception que nous avons de l'objet, et qui est sa structure,*

²⁰⁰ Roland Quilliot, *Lévi-Strauss et l'art moderne*, cours à l'Université de Bourgogne, 2004, inédit, et *La vérité*, Philo, Ellipses, Paris, 1997, p 10.

parce que le caractère particulier de l'œuvre d'art, c'est qu'il existe toujours une homologie très profonde entre la structure du signifié et la structure du signifiant » dit Lévi-Strauss²⁰¹. Ainsi pour l'anthropologue comme pour Charles Melman et Jacques-Alain Miller, avant dernier et dernier fils spirituel de Jacques Lacan, la musique est "signe", elle ne relève que du monde de l'Image, et de l'image mimétique, voire d'une image de même "nature" que ce qu'elle représente (métonymie). Quand il trouve dans les notes musicales ce qu'il y recherche l'anthropologue devient poète : *« Toute phrase mélodique propose une aventure : elle est belle et émouvante si son profil apparaît homologue avec celui d'une phase existentielle »*²⁰².

Claude Lévi-Strauss pense donc que la musique est bien ineffable mais que parfois, dans certaines conditions, elle parle et va jusqu'à conter des mythes. Il en parle en poète, à grands renforts d'adjectifs plutôt que de concepts. Nous voyons qu'un morceau de musique est pour lui comme un tableau figuratif illustrant un mythe. C'est de la narration, mais elle est figée. Alors que pour notre présent écrit, la musique est au contraire dynamique, mais elle ne narre rien d'autre que des affects des sensations et des sentiments. Les mythes, c'est à l'auditeur de les ajouter. Quand bien même le compositeur aurait eu en tête de dépeindre "la mer" pour revenir à l'exemple de Debussy, s'il ne nous l'avait pas dit, nous ne l'aurions jamais deviné. Si Wagner n'avait pas pris grand soin d'expliquer par ailleurs ou dans ses livrets ses intentions mythologiques, qui aurait reconnu Siegfried ? Cette reconnaissance nous semble impossible, à moins bien sûr qu'il ne s'agisse d'une composition moderne, comme celles que l'on peut réaliser avec l'Orgue Sensoriel. Pour *La mer*, le bruit des vagues, les cris des mouettes et autres sirènes de bateau entrant dans la composition nous mettraient rapidement sur la voie. Et encore, l'artiste est bien capable de l'intituler "*Ceci n'est pas la mer*".

Selon notre thèse Lévi-Strauss est plus que croyant (presque dogmatique) en un idéal musical, à la manière de Jean-Jacques Rousseau, tant il veut rester dans la certitude malgré certaines contradictions dans son discours d'"hainamoration" musicale (la musique de Wagner serait bouleversante d'éloquence, mais la musique n'aurait pas de signifiante²⁰³).

²⁰¹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, Paris, 10/18, 1961, p. 108.

²⁰² *L'homme nu*, Plon, Paris, 1973, p. 589.

²⁰³ Ici une citation de Jacques Lacan s'impose : *« Il s'agit en fait d'un effet du signifiant, pour autant que son degré de certitude (degré deuxième : signification de signification) prend un poids proportionnel au vide énigmatique qui se présente d'abord à la place de la signification elle-même. »*, Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 538.

La réponse de Roland Barthes : le grain de la voix

Laissons maintenant à Roland Barthes le soin de répondre pour nous à Claude Lévi-Strauss. Dans son *L'Obvie et l'Obtus*, Roland Barthes distingue trois domaines du Sens : la communication, la signification, et enfin la signifiante. Signifiante qu'il divise entre « *sens obtus* », soit la signifiante générale, et le « *grain de la voix* » soit la signifiante privée²⁰⁴. Cette seconde signifiante est pour nous ici la prosodie, même si Barthes parle du chant. Dans une interview enregistrée²⁰⁵, il ajoute, "*aucun écrivain n'a bien parlé de la musique, la raison en est qu'il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence*". Il indique que le "grain de la voix" est le timbre et la diction, et qu'il est l'inclassable. Il semble qu'il parle-là de l'objet *Voix* lacanien et du style de l'énonciation.

Barthes n'appréciait pas l'affectation chez les chanteurs car cela confine au mime en montrant avec trop d'emphase, non des concepts certes, plutôt des "intentions" et des sentiments, mais cela avec une trop grande clarté. L'ostentation dans le chant, pour lui, cherche à "démontrer " quelque chose, là où il aurait fallu "*faire confiance à la matière immédiatement définitive de la musique*". Remercions ici Roland Barthes, car "faire confiance" c'est justement pour cet écrit ce qui permet d'accéder à la "signifiante potentielle" (incrée mais présente) dans notre *Passage Musical*, sans interrogations ni doutes.

Après ce débat entre deux grands intellectuels mélomanes du XXème siècle, toujours aussi contradictoire, continuons directement avec les musiciens eux-mêmes.

²⁰⁴ Barthes Roland, 1981, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981. Et 1982, *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques 3, Paris, Seuil, 2006.

²⁰⁵ Consultable à l'INA <http://www.ina.fr/audio/03810283>.

MUSIQUE : ÉMEUTE AU COLLÈGE DE FRANCE

Afin de poursuivre la polémique entrevue chez les psychanalystes entre les tenants de la vacuité de la prosodie du bébé (et d'autres dépossédés du langage parlé comme Antonin Artaud dans la glossolalie de ses crises psychotiques), et ceux de l'existence d'une forme langagière de prosodie, nous allons maintenant nous intéresser à un débat tout aussi vigoureux entre musiciens. Nous verrons qu'il n'est pas inutile de se poser la question de la structure de la grande musique, pour en tirer des conclusions en ce qui concerne une simple prosodie. Penchons-nous sur une violente polémique ayant récemment secoué la France des musiciens. L'année universitaire 2012-2013, Karol Beffa est titulaire la chaire de création artistique du Collège de France rendue célèbre par l'un de ses prédécesseurs déjà évoqué ici, Pierre Boulez, (compositeur de grande renommée internationale, ayant utilisé l'atonalisme avec virtuosité). Le 20 décembre, Beffa invite l'un de ses collègues musiciens, un pianiste possédant des dons oratoires, Jérôme Ducros, à donner une conférence intitulée "*L'atonalisme. Et après ?*". Celle-ci s'intègre parfaitement dans l'esprit donné par Karol Beffa à sa chaire. C'est à dire un esprit polémique où l'atonalisme est souvent subrepticement raillé (sous prétexte d'être contre-nature) au profit d'un retour à la tonalité qui, elle, serait naturelle et universelle. Jérôme Ducros ne prend pas les pincettes diplomatiques de son invitant et, encouragé par lui, expose clairement son idée. La conférence se déroule dans le calme et les applaudissements²⁰⁶ du public de Beffa. Mais une bagarre s'en est suivie dès le lendemain, d'abord au Collège de France, puis au niveau national via les réseaux sociaux en furie, et pour finir dans la presse. Elle a fait fuir Jérôme Ducros loin du monde pendant quelques mois, abasourdi par une violence aussi déchaînée qu'inattendue. Pratiquement tous les musiciens et musicologues de France et de Navarre ont re-débatu de ce vieux conflit ressuscité par sa conférence²⁰⁷ : tonalité versus atonalité. Le pic de colère ici, semble-t-il, tient au lieu mythique où les propos furent tenus. C'est, selon nos lignes, ce qui a rendu inadmissible pour beaucoup la diatribe de Jérôme Ducros, somme toute assez éculée. Il est néanmoins très intéressant de constater que

²⁰⁶ La conférence est visible, au jour de l'écriture de cette note, sur le site du Collège de France, <http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/seminar-2012-12-20-15h00.htm>.

²⁰⁷ Par exemple, *Des artistes qui se bignent la gueule* revue de Presse d'Antoine Guillot, sur France Culture, 6/6/13. La presse populaire s'est également emparé de l'affaire : les articles les plus cités sont ceux de Bertrand Dermoncourt, *Accords et à cris*, *L'Express* n° 3273 du 26/3/2014, pp. 92-94 ; Jacques Drillon, *Musique, C'est la guerre au Collège de France !*, *Nouvel Observateur*, numéro 2534, 30/6/2013, p. 118-120 ; Christian Merlin, *Aimez-vous la musique contemporaine ?*, *Le Figaro*, 4/7/2013 ; et Benoît Duteurtre, *Une avant-garde qui recule*, *Marianne* 847, 13/7/2013, p. 87.

les idées reçues ont décidément la vie dure. Comme le disait Denis Diderot "*On avale à pleine gorgée le mensonge qui nous flatte, et l'on boit goutte à goutte une vérité qui nous est amère*"²⁰⁸.

Deux clans s'opposent : l'un prend le parti du pianiste-orateur et décrète haut et fort que l'atonalisme est effectivement antinaturel et ne restera inscrit dans l'histoire que comme un ridicule phénomène de mode. L'autre prend "le parti de Pierre Boulez" jugé implicitement agressé dans son fief.

De graves insultes fusent. Jérôme Ducros est à plusieurs reprises traité publiquement de "*révisionniste*" et même de "*nazi*"²⁰⁹. Le conférencier ayant fui dans le mutisme, c'est Karol Beffa et ses amis qui rétorquent, dévoilant enfin au grand jour leur position : les partisans français de l'atonalisme seraient pour eux des escrocs et des tyrans qui monopoliseraient tous les postes de l'enseignement national musical. Ils défendraient en fait leur "steak" et non la musique. Nous voyons que de part et d'autre les coups portés sont très rudes et semblent s'écarter de la problématique. Puis le feu s'éteint petit à petit. Les non-musiciens sont perdus dans des argumentations de chapelles, ou trop techniques, éclatant dans tous les sens, et n'adhèrent donc pas à la polémique. Et les musiciens eux, campent sur leurs positions respectives, tous un peu secoués et ébloués par les dérives du débat vers des questions de lutte de pouvoir.

En fait, la controverse qui nous attire ici, celle du départ "*l'atonalisme et après ?*" reste posée. Elle n'a jamais cessé d'exister pratiquement depuis Schönberg : peut-on se passer de la tonalité ? C'est cette polémique-là qui nous intéresse ici, car elle rejoint, nous semble-t-il, celle des psychanalystes à propos de la subjectivité dans la voix des sujets. Les défenseurs de la nullité langagière de la prosodie, Charles Melman et Jacques-Alain Miller notamment, avec Lévi-Strauss, c'est à dire les partisans de la non signifiante de la musique dans la voix humaine, ne proclament-ils pas comme une évidence que la prosodie est hors-sens, hors subjectivité, car elle est pour eux "naturelle" ?

À l'inverse, Les musiciens rejetant la musique atonale souhaitent ranger cette dernière au musée car ils la jugent uniquement expérimentale. Cela pour revenir enfin à leur "vraie" musique parlante, la tonale, car elle est pour eux naturelle. Dans leur esprit la structure de la musique tonale est celle d'un langage "naturel" et universel. Et il n'existe pas, pour eux, d'autre structure langagière musicale possible : le langage musical existerait mais ne

²⁰⁸ Denis Diderot, *Œuvres inédites, Le Neveu de Rameau, Voyage de Hollande*, Paris, Brière, 1821, page 76.

²⁰⁹ Voir l'article d'Emmanuel Dupuy, *Le PC et les néonazis*, Diapason N° 614, juin 2013, p. 24.

s'inventerait pas. La tonalité est pour eux La nature. L'atonalité est un artefact. Et à ce titre, elle ne les intéresse pas.

C'est finalement bien différent du discours des deux psychanalystes lieutenants de Lacan, pour qui toute musique est sans parole, qu'elle soit tonale ou non. Il n'y aurait rien de langagier dans la musique, ni dans la prosodie humaine. Car "Le" langage n'a rien de naturel, il s'invente. Et cet artefact-là "est" l'humain.

NOTRE THÈSE SUR LA PROSODIE ET CE DÉBAT DE MUSICIENS

Mais il importe nous semble-t-il, de considérer cette question de la naturalité du langage musical tonal, car elle nous paraît éclairante pour notre thèse sur la petite musique qui habite la voix humaine.

Marcel Duchamp a réussi brillamment à démontrer que l'on peut débarrasser (provisoirement) un objet d'usage courant²¹⁰ de l'imaginarisation et de la symbolisation, pour le "réinventer". Mais quand son ami John Cage a voulu faire de même avec la musique, il a rencontré un point de butée. Il s'est avéré impossible de désimaginariser ou de dé-symboliser une musique, tout simplement parce qu'elle ne connaît pas la négation et que tenter d'en négativer une, c'est entrer aussitôt dans la dénégation²¹¹. Il a alors essayé avec ce qui, pensait-il, en fait partie mais s'en exclut aussi : le silence. Et, il s'est rendu compte que le silence est introuvable²¹². En voulant proposer un silence comme concert, avec son *4'33"* s'inspirant toujours de Duchamp et de ses ready-mades, il a offert des concerts de Réel : non de silence, mais de bruits anarchiques et cacophoniques. Malgré tout son but était atteint, il a proposé un "objet" *Voix* contenant implicitement le silence qui ne se montre jamais car c'est un vide. Et c'était bien aussi à une élévation au rang de *Chose*, réelle, d'un "objet" de la vie courante que procédait Marcel Duchamp.

En réponse à Karol Beffa et Jérôme Ducros, peut-on dire que les *4'33" de silence* (ou ce qui en tient lieu dans le réel, à savoir les bruissements du monde) ne soient pas "naturelles" ? C'est le plus naturel de toute la musique, sans aucun artéfact. Ce morceau de John Cage n'est pas tonal, mais il est naturel en diable.

²¹⁰ Par exemple avec son "urinoir" devenu "fontaine".

²¹¹ Opus cité, Freud nous a dit en 1925 dans *La Verneinung* (opus cité et G. W. XIV, second article, p. II-15.) « on ne trouve dans l'analyse aucun "non" à partir de l'inconscient. » (voir aussi op. cit. Jean Hyppolite dans la leçon du séminaire de Jacques Lacan du 10 Février 1954).

²¹² Antonia Rigaud, «Pour ne rien dire sur Marcel : John Cage au miroir de Duchamp », Revue Française d'Études Américaines 84, 2000. P 77-88. Et Daniel Charles, 1994, *Propos inédits rassemblés et traduits par Daniel Charles*. Paris, La Main courante, 1994.

En sens inverse, la tonalité fait-elle partie d'un langage naturel et donc universel, ou non ? En fait la véritable question serait plutôt peut-il exister un langage naturel ? Bien sûr que non, ce qui est naturel à l'humain c'est d'apprendre le langage qui lui est proposé par son entourage. Si un infans est élevé par des chiens, il aboiera, ce sera son langage, et il ne "chantera" que le long hurlement "à la lune" de sa meute. Utiliser la tonalité ne l'effleurera même pas. Un bébé élevé par des machines reste sans langage, ne chantonne jamais, et meurt en bas âge²¹³. Et, il existe de nombreuses cultures actuelles où il n'est pas question d'employer la tonalité dans les musiques traditionnelles. Dans le vocabulaire scientifique maintenant, "langage naturel" est simplement le nom d'un langage qui n'est pas informatique. Le seul langage "spontané" qui est mentionné, mais toujours associé à l'interaction dans une famille humaine, est une protolangue sans syntaxe chantée il y a 400 000 ans par l'homme de Neandertal²¹⁴. Cela est très intéressant pour notre thèse car la prosodie est ainsi toujours "première" et "proto" (continue tout au long de la vie et de l'évolution humaine).

MAIS...

Mais, il nous faut reconnaître qu'il est facile à tous d'apprendre à utiliser les harmoniques de la tonalité car elles existent naturellement dans le son d'une corde qui vibre et nous pouvons les reconnaître. Cela est donc pratique comme moyen mnémotechnique pour "détacher" des images sonores à symboliser ; comme nos dix doigts nous aident à apprendre à compter sans pourtant être naturellement là pour ça. C'est un support disponible, une médiation. Mais ce n'est pas l'essence de la musique ni du langage ou du calcul. C'est la seule pseudo "naturalité" de la musique tonale que nous pouvons accepter ici. Car en fait c'est notre capacité à échanger dans des codes arbitraires (que nous inventons souvent à partir des possibilités offertes par notre corps et notre environnement) qui est naturelle. Et c'est sans doute à propos de ce recours à une "pseudo science génétique" de pacotille que Jérôme Ducros a réveillé des souvenirs de la pseudo scientificité eugéniste nazie et s'est attiré des injures démesurées.

Si l'on apprend à des enfants à compter en d'autres bases que la base dix, ce seront ces bases-là qu'ils trouveront "naturelles". La "base dix" est peut-être venue "naturellement" aux humains, parce qu'ils s'aidaient dans leur apprentissage du calcul sur leurs doigts. Mais les

²¹³ Déjà au 13ème siècle, pour savoir quelle langue parleraient les bébés si on ne leur parlait jamais, le grand polyglotte Frédéric II de Prusse a tenté l'expérience d'une nurserie muette vocalement et gestuellement. Mais, tous les nourrissons mourant sans exception malgré un grand confort, l'empereur dut renoncer à cette recherche.

²¹⁴ Voir à ce propos Steven Mithen, 2005, *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind, and body*, Harvard, University Press, 2007.

mathématiciens se dépêchent de changer de base lorsqu'ils souhaitent passer à des travaux plus sérieux. Les informaticiens eux par exemple, ont inventé les ordinateurs et l'informatique en travaillant en base deux (le courant électrique passe, ou non). La musique tonale est aisément enseignable partout parce qu'elle mime une partie de "la nature". Mais il n'est en aucune façon nécessaire de l'utiliser pour jouer de la musique.

Gustave Flaubert nous explique mieux comment nous pouvons confondre le hasard et la nécessité : Bouvard et Pécuchet, ses héros "naturalistes" à la façon de Jérôme Ducros, soutiennent que la nature a pourvu les melons de fines lignes qui dessinent le meilleur endroit, en tout cas le plus "naturel", pour les découper en quartiers²¹⁵. C'est évidemment un point de vue (pas de Flaubert, faut-il le préciser). Mais il nous semble ici, pour notre thèse, que l'important c'est de découper le melon et les Images, dans le Réel, grâce au couteau du Symbolique. Et non de se battre pour décider de la ligne à suivre par le découpage. L'arbitraire est la garantie de la liberté et donc de la subjectivité et de la créativité. Se disputer pour savoir quelle forme doit revêtir la musique est aussi farfelu pour nous ici que de se demander chez Gulliver²¹⁶, si les oeufs à la coque devraient être mangés plutôt pointe vers le haut, ou plutôt vers le bas.

L'"essence" du langage et de sa musique pour nous ici, c'est le nouage du R-S-I tel que Lacan l'a défini. Il y a bien du "naturel" au cœur du langage musical, c'est le Réel, c'est ce qui bruisse dans les silences de la musique, et c'est aussi l'inexprimable (irreprésentable) des affects, des sensations et des sentiments.

DU NATUREL A LA VÉRITÉ

Nous venons de constater que les musiciens sont loin d'avoir un consensus sur des thèmes aussi fondamentaux que le "naturel" et l'essence de la musique. Voyons maintenant si les philosophes sont davantage d'accord entre eux sur ce qui leur est le plus cher et nous rapprochera maintenant de la Croyance (après la musique et la voix) : la "vérité". La "vérité" du philosophe rejoint souvent "l'essence" du musicien, comme nous le verrons dans le premier paragraphe. Et il semble qu'elle soit en fait ce qui "nous parle" et suscite la confiance, puis la croyance.

²¹⁵ Gustave Flaubert, 1881, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Garnier, 1954.

²¹⁶ Jonathan Swift, 1727, *Gulliver's travels*, édition de Paul Turner, Oxford, Univ. Press, 1998.

PHILOSOPHIE ET ART : CROIRE À UNE VÉRITÉ ?

Prêter ma voix à supporter ces mots intolérables « Moi, la vérité, je parle », passe l'allégorie. Cela veut dire tout simplement tout ce qu'il y a à dire de la "vérité", de la seule, à savoir qu'il n'y a pas de métalangage ... que nul langage ne saurait dire le vrai sur le vrai, puisque la vérité se fonde de ce qu'elle parle, et qu'elle n'a pas d'autre moyen pour le faire.

Jacques Lacan. 217

Il n'y a pas de métalangage musical, et pas de métalangage tout court, pour notre thèse comme pour Lacan. Il n'y a pas de vérité non plus à chercher en deçà du langage puisque, comme le dit Lacan, la vérité n'est que parole, mais c'est beaucoup. Ici cette parole peut être musicale. La vérité psychanalytique n'est ici que Signifiante nouvelle et surprenante, verbale ou musicale. Elle ne tient sa vertu que d'être crédible. C'est-à-dire de provoquer de la Croyance, telle que nous l'avons définie. Croyance en un sens possible, à venir. La vérité c'est le sens à venir. Un sens qui fait déjà j'ouïs-sens. Si j'ouïs-prosodie, ou si j'ouïs-possibilité-de-sens, c'est qu'il y a, ou qu'il y aura, de la vérité à laquelle croire. La vérité pour cet écrit ce n'est que la fonction de croyance, mais c'est beaucoup.

Pourquoi s'intéresser à la prosodie si le sens vient si bien du langage parlé ? Parce que nous le verrons avec le cas du premier jeune sujet de notre clinique, Perrin, sans musicalité discernable, un sens qui n'est pas écrit²¹⁸ ne s'entend pas. Et, parce que nous cherchons le sens dans la musicalité (et seulement là) quand nous basculons la fonction poétique jakobsonienne du langage en première place, ou bien quand la force du langage verbal est amoindrie ou absente pour une raison ou une autre. Sinon, c'est le sens verbal qui prime. Lacan résume cela par sa célèbre phrase déjà aperçue ici: "*Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend*".²¹⁹

Nous allons maintenant confronter nos idées psychanalytiques à celles des philosophes. Et pour eux, ce qui compte par-dessus tout, c'est *La Vérité*. Voyons comment articuler ces deux façons de penser, afin d'entendre *la Voix* dans la Croyance, et essayer de renforcer notre position, avant de confronter notre thèse à la clinique. Nous n'étudierons ici que des

²¹⁷ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 867-68.

²¹⁸ Et même l'écriture requière une musicalité pour être lisible.

²¹⁹ Loc. cit. , *L'Étourdit*, J. Lacan, Cf. notre note 3, page 10.

philosophes traitant d'Art, car ils seront utiles à la visite de nos situations cliniques ci-après qui ont lieu dans des ateliers d'Art et Thérapie. Excepté pour le chapitre sur Les Masses bien sûr, mais nous verrons qu'il traitera lui aussi d'Art à sa façon avec un tyran s'entourant de la grande musique wagnérienne.

Les grands débats de toujours : entre les siècles

Si la musique est la partie maîtresse de l'éducation, n'est-ce pas, Glaucon, parce que le rythme et l'harmonie sont particulièrement propres à pénétrer dans l'âme et à la toucher fortement (...) ?

Platon. 220

Revenons dans le passé, afin de voir si les grands penseurs antiques et classiques pourraient éventuellement appuyer un Beffa, ou peut-être plutôt notre thèse ? Philippe Nemo²²¹ nous guidera dans l'histoire de la musique parmi les philosophes.

PLATON, LA MUSIQUE STRUCTURE LE CHAOTIQUE

Nous savons depuis *La République* que pour Platon les artistes avec les musiciens sont à expulser de la *Cité idéale* car il les juge un peu trop vulgaires. La musique pour ce père de la philosophie ne sert "qu'à" enseigner aux enfants ce que sont l'ordre et la mesure. Car ceux-ci n'en détiennent aucune notion ni innée, ni tonale, ni autre. Nous voyons que les débats sur la naturalité de la musique n'ont pas attendu l'existence de la tonalité²²² loin s'en faut. Dans les années 350 avant JC, ils battaient déjà leur plein.

« Il s'agit de discipliner la jeunesse instable en "ancrant" son âme dans le sol fixe des Idées. Comme les enfants n'ont pas atteint encore l'âge de raison, ils ne peuvent saisir directement les essences ; mais, en habituant les âmes à la mesure musicale, on leur donne une prénotion

²²⁰ Opus cité, Platon, *République*, III, 401 c-402 a.

²²¹ Cf. l'article de Philippe Nemo, *Les philosophes et la musique*, dans le Monde de la Musique, N° 288, juin 2004, p 36-46. Il a également coécrit *Éthique et philosophie* avec Emmanuel Levinas (Entretiens) et, *Le chemin de musique*, Paris, PUF, 2010, etc.

²²² Le système tonal est en fait relativement récent. Il apparaît aux alentours de l'an 1600.

des essences objectives et éternelles, on les prémunit donc contre les caprices de leur "subjectivité" », explique Philippe Nemo à propos de Platon²²³.

Mais par contre, chez le grec la musique est particulièrement indiquée pour introduire de la structure dans "l'âme" chaotique enfantine et elle peut même l'y ancrer. Platon ne parle absolument pas ici de musique tonale, bien évidemment, mais de musique égyptienne nous dit Nemo. Musique égyptienne dont la qualité principale est d'être restée identique (comme la peinture et la sculpture égyptienne) au cours des siècles. Pour Platon, ce qui amène le plus efficacement la coupure et l'ordre de la structuration subjective à celui qui vit dans l'indistinction, c'est ce qui est codé depuis des siècles. Nous ne pouvons ici que penser aux berceuses stéréotypées qui se chantent aujourd'hui, et ce depuis des siècles aussi, à nos nourrissons en musique tonale en occident, et non tonale ailleurs²²⁴.

ARISTOTE, L'ART IMITE LA NATURE

Dans la *Politique*²²⁵, Aristote oppose le mode « dorien » de la musique savante au mode « phrygien » de la musique populaire. Cela permet-il la distinction d'une musique idéale ? Oui, Aristote invite ainsi l'art et la musique dorienne parmi les essences. C'est à dire, nous l'avons compris avec Platon, les "essences" du citoyen, et non celles de la Nature. Il aime (comme Lévi-Strauss beaucoup plus tard) l'art qui "imite la nature", nous explique Philippe Nemo. Mais chez Aristote c'est « *par une copie qui, dit-il, est plus vraie que l'original* ». C'est pour nous ici une jolie pirouette qui permet à Aristote de réconcilier l'art et la philosophie avec les dangereux défenseurs des dieux de la nature quelques années après la condamnation à mort de Socrate. Mais cela a été pris très au sérieux par ceux qui pensent aujourd'hui que la forme structurée que prennent la prosodie et la musique est "naturelle" voire "animale". Certains en oublient que chez Aristote il n'est absolument pas question de la musique "tonale" qui n'existe pas encore.

²²³ Présentations par Philippe Nemo de son ouvrage *Le chemin de musique*, (Paris, PUF, 2010.), à l'ESCP Europe. Mis en ligne le 16.7. 2010 : <http://youtu.be/inMG7YG4kkc>.

²²⁴ Conférence *Musicalité et séparation : la berceuse entre érotisme et détresse* du Pr Mario Eduardo Pereira, au colloque de Cerisy, *L'inconscient et ses musiques*, Cerisy la Salle, 2010, inédit.

²²⁵ Aristote, *La Politique*, Livre VIII, 1342a. dans Pierre Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*. Paris, PUF, 1999.

ROUSSEAU ET LA VOIX DES ANGES

Au siècle des *Lumières* (18ème) pour Jean-Jacques Rousseau, c'est la « *manifestation des passions* » qui permet l'apparition de la parole. Les premières langues auraient été pour lui passionnément chantantes. La musique serait l'origine du langage. Nous sommes tout près de nos postulats selon lesquels les premiers signifiants seraient musicaux et véhiculeraient des affects. Mais pour Jean-Jacques Rousseau, la musique de la voix est pensée comme angélique et parfaite, toujours harmonieuse. C'est une langue de paix et de communication entre sujets non troués ni divisés, sans nécessité d'accordage car sans malentendu baudelairien. Cette langue-là ne pourrait s'imaginer, pour nous, que dans une forme de pensée intra-subjective non trouée ni divisée. Elle est immédiate et harmonieuse car elle se chante d'une seule voix. Jean-Jacques Rousseau parle d'un « pré-langage » naturel. Mais pour nous, comme pour Bernard Golse, il n'existe pas de pré-langage, la prosodie quand elle devient langagière est un « proto-langage », c'est-à-dire un langage qui restera toujours présent dans la vie du sujet, langage duel de l'intersubjectif.

Pourquoi n'existerait-il pas de pré-langage ou de métalangage ? Parce que selon nos postulats il n'y a que des sensations avant le langage, et personne à qui espérer les transmettre. Le langage, et peut-être même les affects, n'existent pas encore avant la première déchirure de la pulsion invocante. Ensuite quand l'appel et l'adresse apparaissent, la *Voix* réelle est voilée, permettant le malentendu baudelairien qui apparaît alors. Il y a dès lors plusieurs sujets et pluralités des voix, et donc possibilité de dysharmonie, suivie d'une possibilité d'accord. Cela même dans l'intersubjectivité de la dualité (sans triangulation) où "l'objet *Voix*" est partagé. Car dans la dualité il faut accorder les deux voix des duettistes, ainsi que les deux voix de chaque sujet divisé, car déjà déchiré par la pulsion invocante. Il y a en effet déjà du réel de créé, chu de la représentation musicale des affects. Car tout d'un affect n'est pas représentable musicalement, c'est notre hypothèse.

Cette idéalisation de la musique et de l'enfance, par Jean-Jacques Rousseau, expliquerait-elle l'abandon de tous ses enfants par le philosophe des Lumières ? Il n'aurait pas trouvé dans la paternité ce qu'il y recherchait ?

KANT, LA MUSIQUE S'IMPOSE

Pour Kant « *le beau est ce qui plaît universellement sans concept* » et « *le sublime est ce qui est grand au-delà de toute comparaison* ». Nous aurions pu penser que la musique serait classée par lui parmi ce beau et ce sublime, mais non, Kant la rabaisse au contraire au rang d'activité « *purement sensible* », autrement dit "naturelle". Cela cite Philippe Nemo parce qu'« *elle s'impose en quelque sorte, portant préjudice à ceux qui n'appartiennent pas à la société de musique ; ce qui n'est pas le cas des arts qui s'adressent à l'œil, puisqu'on peut toujours détourner son regard* »²²⁶. Et c'est d'entendre de la musique bien tonale qu'il souffre (cantiques). La musique, pour Kant, est naturelle et peu supportable.

Cette révolte quasiment autistique de Kant contre l'appel musical retient notre attention. Lui rappelle-t-il une *Voix* lacanienne si naturelle et réelle qu'il aurait été difficile de la voiler ? Ou bien la musique liturgique (celle dont il parle) véhicule-t-elle des sentiments qui le dérangent ? Cela rappelle l'adolescent Sigmund Freud demandant que le piano de ses soeurs soit renvoyé de la maison familiale pour pouvoir étudier. Peut-être que ces grands travailleurs ne pouvaient au contraire se concentrer en musique sur leurs lectures parce qu'ils étaient à leur insu trop attentifs à ce que cette musique véhiculait d'émotions, à ce qu'elle leur "disait".

HEGEL, LA MUSIQUE REPRÉSENTE LA VIE DE L'ÂME.

Hegel place l'art comme figure de « *l'esprit aux temps archaïques* ». Il est destiné à être « *dépassé et conservé* » par la religion, elle-même « *dépassée et conservée* » par la philosophie, d'après Philippe Nemo. Nous pourrions connecter ici cette assertion de Hegel au fait que pour notre thèse la Croyance naît d'une prosodie, qu'elle dépasse et conserve. Puis, des signifiants verbaux naissent de cette même Croyance, qu'ils dépassent et conservent.

Hegel remarque que la musique, contrairement aux arts plastiques, se déploie dans le temps. Or, dit Philippe Nemo, « *Hegel analyse l'âme comme temporelle ; la musique aura donc vocation à représenter plus spécifiquement la vie de l'âme* ». Hegel continue, « *[La musique exprime] tous les sentiments particuliers, toute les nuances de la joie, de la sérénité, de la*

²²⁶ Emmanuel Kant, 1781-87, *Œuvres Philosophiques*, tome II, *Critique de la faculté de juger*, traduction de Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay et Jean-Marie Vaysse, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1985, § 53, Tome 2, pages 914-1299.

gaieté spirituelle et capricieuse, l'allégresse et ses transports, comme elle parcourt tous les degrés de la tristesse et de l'anxiété. Les angoisses, les soucis, les douleurs, les aspirations, l'adoration, la prière, l'amour deviennent le domaine propre de l'expression musicale. [...] [Mais] l'art ne donne plus cette satisfaction des besoins spirituels que des peuples et des temps révolus cherchaient et ne trouvaient qu'en lui. Les beaux jours de l'art [...] sont passés. [...] L'art a perdu pour nous sa vérité et sa vie²²⁷ ».

Hegel nous soutient donc aussi pour dire que la musique véhicule des sentiments. Il est amusant de constater que pour lui, au début du 19ème siècle, bien avant Schönberg, la musique romantique méritait déjà tous les "compliments" que Ducros a adressé à la musique atonale se résumant par le fait que l'on ne peut y croire, car elle a été vidée de ce qui faisait sa crédibilité.

SCHOPENHAUER, LA VOLONTÉ AVANT L'IMAGE

« La fortune philosophique de la musique va changer radicalement avec Schopenhauer puis avec Nietzsche », nous dit Philippe Nemo. « La thèse métaphysique centrale de Schopenhauer est que le monde est essentiellement Volonté qui se dégrade en Représentation. Or, alors que les arts plastiques, et a fortiori les arts verbaux et l'expression conceptuelle, relèvent de la Représentation, la musique a le privilège d'être l'expression quasi-immédiate de la Volonté », ajoute-t-il.

Nous pourrions entendre ici que la "Volonté" schopenhauerienne ressemble au "Désir" lacanien, qui arriverait logiquement avant les représentations²²⁸. Si le désir existe avant les représentations, cela confirme en effet la thèse lacanienne du symbole audible avant que l'image ne soit visible. Et cela confirme peut-être aussi notre thèse d'une décision (Volonté) de croire, issue de l'audition d'une prosodie inouïe sans représentations liées. Croyance précédant la création d'un symbole nouveau sans représentation non plus : entendre avant de se faire entendre.

« La mélodie, la voix chantante [...] représente le jeu de la volonté raisonnable [...]. Elle nous dit son histoire la plus secrète, elle peint chaque mouvement, chaque élan, chaque action de la volonté, tout ce qui est enveloppé par la raison sous ce concept négatif si vaste

²²⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1835-42, *Aesthetics : Lectures on Fine Arts*. Oxford, Clarendon Press, 1975. p. 10.

²²⁸ Pour Freud la croyance est un désir. Voir 1927, *L'avenir d'une illusion*, Paris, P.U.F., 1971, p. 44.

qu'on nomme le sentiment, tout ce qui refuse d'être intégré sous les abstractions de l'idée [...]. Il est dans la nature de l'homme de former des vœux, de les réaliser, d'en former aussitôt de nouveaux, et ainsi de suite indéfiniment ; il n'est heureux et calme que si le passage du désir à sa réalisation et celui du succès à un nouveau désir se font rapidement, car le retard de l'une amène la souffrance, et l'absence de l'autre produit une douleur stérile, l'ennui. La mélodie par essence reproduit tout cela »²²⁹.

NIETZSCHE, HUMAIN TROP HUMAIN

Cette « *l'intuition schopenhauerienne se retrouve chez Nietzsche, dans la philosophie de qui la musique occupe une place considérable* », nous rappelle Philippe Nemo. Mais pour Nietzsche, très musicien, la musique et l'art n'ont aucun rapport à une quelconque "vérité intérieure", ni aucun "naturel". C'est au contraire ce qui permet de vivre, en écartant tel un point sourd la « *vérité pure de l'Être tellement atroce que celui qui l'entr'aperçoit ne peut soutenir sa vision* », dit-il. Cette « vérité » nietzschéenne ressemble beaucoup au Réel indomptable lacanien.

« *L'abîme "dionysiaque" est immédiatement revêtu de la "Forme apollinienne" qui le dissimule* » chez Nietzsche, ajoute Philippe Nemo. Et cette forme apollinienne ressemble bien au "Phallique" freudo-lacanien. Pour vivre il faut "*l'illusion*", dit Nietzsche dans *Humain trop humain*. Et nous entendons-là que pour vivre il faut croire à quelque semblant qui est crédible mais pas forcément "vrai", et cela nous fait donc douter en même temps. La musique doit donc nous faire à la fois croire et douter pour être vraiment aboutie et "parlante".²³⁰

²²⁹ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme Volonté et comme Représentation*, 1819, Gallimard, Paris, 2009, livre III, ch. 52, La musique « *passé à côté de nous comme un paradis familial, quoique éternellement lointain, à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable, parce qu'elle nous révèle tous les mouvements les plus intimes de notre être, mais dépouillés de la réalité qui les déforme* ».

²³⁰ Le psychanalyste Alain Didier-Weill reprend ce thème du dionysiaque pour le comparer à son Incréé qui ressemble au Ça freudien.

HEIDEGGER, LA MISE-EN-ŒUVRE DE L'AUTHENTICITÉ

Dans *L'origine de l'œuvre d'art*,²³¹ Heidegger revient à "la vérité" en art. L'art serait « *la mise-en-œuvre de la vérité* », même s'il ne parle pas particulièrement de musique. Mais, la "vérité" est pour Heidegger « *l'être de l'étant* », c'est -à-dire une potentialité d'être, sans "étant" figé. C'est donc de l'Incréé aussi, de l'informe en cours d'évolution vers une infinité d'"étants" possibles. Pour lui, l'œuvre d'art se doit de mettre en œuvre cela. La "vérité" de Heidegger ne nous paraît pas très différente du dionysiaque nietzschéen. Mais, elle change de nom pour se montrer toujours positivement tournée vers un nouvel "étant" meilleur. Alors que chez Nietzsche le pire peut en ressortir.

DES ANCIENS AUX MODERNES, LA VÉRITÉ

Armés des théories des anciens nous comprenons mieux pourquoi Jacques Lacan parle tant de "vérité"²³². Il dit par exemple le 9 mars 1960 dans sa conférence de Bruxelles sur *L'éthique de La Psychanalyse*,²³³ « *Freud assurément parle au cœur de ce nœud de vérité où le désir et sa règle se donnent la main, à ce "ça" où sa nature participe moins de l'étant de l'homme que de ce manque à être dont il porte la marque. Cet accord de l'homme à une nature, qui mystérieusement s'oppose à elle-même, et où il voudrait qu'il trouve à se reposer de sa peine trouvant le temps mesuré de la raison : voilà, j'espère vous le montrer, ce que Freud nous indique sans pédantisme, sans esprit de réforme, et comme ouvert à une folie qui dépasse de loin ce qu'Érasme a sondé de ses racines* ». Si besoin en était cette citation nous prouve que pour Lacan, il y a déjà du manque et du désir dans le Ça freudien qui pour nous est l'Incréé didier-weillien augmenté des images en devenir. Ceci posé, il nous reste à répondre au « *Pourquoi parle-t-on ? Pourquoi "ça" parle ?* », du psychanalyste Alain Vanier²³⁴. Lacan était un grand lecteur entre autres des philosophes. Il était également très érudit en art, comme l'était aussi Freud, mais il s'est davantage inspiré de ses contemporains. Allons les visiter pour connaître le contexte intellectuel de son enseignement.

²³¹ Heidegger, 1962, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Tel, Paris, Gallimard, 1980.

²³² Nous trouvons à peu près 3000 occurrences du mot "vérité" dans l'ensemble de ses interventions retranscrites.

²³³ Opus cité, inédit.

²³⁴ Alain Vanier, *Principes du détournement*, Cliniques méditerranéennes n° 68, Toulouse, Érès, 2003.

Dans la modernité : l'Esthétique

Si j'ai dit que l'inconscient est le discours de l'Autre avec un grand A, c'est pour indiquer l'au-delà où se noue la reconnaissance du désir au désir de reconnaissance. Autrement dit cet autre est l'Autre qu'invoque même mon mensonge pour garant de la vérité dans laquelle il subsiste. En quoi s'observe que c'est avec l'apparition du langage qu'émerge la dimension de la vérité.

Jacques Lacan. 235

Élargissons notre recherche sur l'existence d'une "vérité en musique" à l'art en général. Rappelons-nous qu'ici pour notre thèse "la vérité" n'est que ce qui permet à une personne de croire et de douter. Elle permet un effet que nous pourrions appeler "de sublimation". Les recherches de philosophes comme Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, et d'autres encore, mais surtout Jacques Derrida seront très éclairantes dans cette thèse grâce à leurs questionnements et leurs mises en difficulté de la philosophie de l'art ou de l'esthétique.

La lecture des théories sur l'art nous permettra de tenter un accordage avec notre thèse malgré quelques divergences. Ces recherches philosophiques sur l'Art sont très utiles aux psychanalystes réfléchissant aux processus en jeu dans les ateliers de Psychologie à médiation artistique, tels que les ateliers musicaux de Perrin et Papin où nous nous rendrons dans la Troisième Partie de cet écrit.

ART ET PSYCHIATRIE

Les artistes de la modernité ont été friands de psychanalyse. Mais, ce sont au départ les psychiatres phénoménologues de langue allemande (issus des pensées Husserlienne et Heideggérienne) qui essayent de comprendre comment utiliser leurs découvertes artistiques modernes en psychothérapie, et non les psychanalystes. Cela est peut-être dû au fait que Freud était réticent quant à l'art moderne²³⁶. Plus tard avec le philosophe-psychologue français Merleau-Ponty et d'autres phénoménologues, comme Maldiney, naît une branche de penseurs de langue française se passionnant pour l'articulation entre l'Art et la psyché humaine, jusqu'à

²³⁵ Jacques Lacan, 1957, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, *Écrits*, Seuil, 1966. p 524.

²³⁶ Voir par exemple dans *Sigmund Freud et Romain Rolland, Correspondance 1923- 1936*, PUF, Paris, 1993.

Pierre Fédida psychanalyste et phénoménologue, grand ami de Jacques Derrida. Fédida a imprégné de son enseignement de nombreux élèves, freudiens comme lui, ou même lacaniens car il n'hésitait pas à en choisir aussi dans cette mouvance.

Pierre Fédida est le fondateur de l'Université de Paris 7, Jussieu. Son œuvre est aujourd'hui une référence fondamentale et ses disciples sont nombreux dans le monde psychanalytique. D'où la profonde pénétration de ses théories psychanalytiques et phénoménologico-artistiques dans les travaux de l'intelligentzia française, en Psychologie aussi, jusqu'à ce jour. Cela ouvertement ou bien en sourdine chez beaucoup de psychanalystes non-phénoménologues ou de psychologues non-psychanalystes ne citant pas leurs sources. Voyons comment une charnière entre ces disciplines bien différentes peut nous aider à comprendre plus bas deux ateliers de thérapie à médiation musicale et ses jeunes impétrants. Ainsi que le groupe et les masses. Car nous irons à la rencontre des Sujets de la clinique dès-après ce dernier chapitre théorique.

D'après la philosophe Carole Talon Hugon²³⁷, en 1971 le philosophe français phénoménologue Jean-François Lyotard publie *Discours, figure*, ouvrage dans lequel il indique que la peinture a basculé du côté du Logos à la Renaissance, quand les peintres ont voulu que leur art atteigne le rang de *cosa mentale*, au même titre que la poésie. Ils ont introduit pour cela moult règles et codes de mesures en peinture pour atteindre par exemple la perspective artificielle. Au XXème siècle c'est l'inverse, continue Lyotard, la modernité picturale a voulu se détourner du Logos pour se consacrer à l'*aesthesis*, c'est-à-dire au sensible. Et cela à juste titre proclame Lyotard dans *Discours, figure*. Dans la peinture impressionniste, insiste-il, nous assistons au triomphe du sensible sur le conceptuel. La sensation (visuelle) gagne sur la perception. La sensation étant ce que nous voyons, nos impressions. Alors que nos perceptions sont nos impressions déformées par une dimension de jugement, d'après lui. Dans une perception il y a toujours quelque chose de déjà construit dit-il ; c'est une sensation déjà élaborée par avance. Quand on dit *je perçois une maison* faisait observer Paul Valéry, en fait l'on dit beaucoup plus que ce que l'on voit, car la perception est une sensation organisée (on ne voit qu'une façade et on imagine tout le restant). Nous pourrions y reconnaître les prémices de la déconstruction de Derrida qui évoluera vers beaucoup plus de complexité ensuite dans son élaboration. Lyotard imagine un simple retour à une sensation « *pure et naïve* », libérée du concept.

²³⁷ Présidente de la Société Internationale d'Esthétique, Professeur de Philosophie de l'Art à l'UNS. Lire entre autres : Talon-Hugon Carole, *L'esthétique*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 2010 ; et *Une histoire personnelle et philosophique des arts, L'antiquité grecque*, Paris, PUF, 2014.

Avec Lacan, nous pourrions entendre cette recherche phénoménologique comme celle de l'objet mythique petit "a". Les impressionnistes seraient alors d'invétérés chercheurs de ce petit "a" dans la mesure où ils souhaitent « *voir sans savoir* ». Jouir de l'objet "retrouvé" (une fois les empreintes du Logos disparues) est leur objectif mis en acte. Car pour eux, l'objet n'est pas mythique, et cet objectif est atteignable. Gardons à l'esprit que pour les lacaniens, au contraire, atteindre quelque Chose de proche à ce but mythique et utopique serait s'approcher du Réel et donc serait à l'inverse : *savoir sans voir*. Et ce serait bien angoissant.

LA PEINTURE DOIT SE TAIRE

Par exemple, explique encore Carole talon Hugon, l'artiste Ruskin invente le dispositif du "*Peephole in the curtain*". C'est un trou dans un rideau permettant de voir quelques images partielles (d'une foule par exemple où des visiteurs de musée passent) sans voir ni connaître le contexte de la scène. L'on y entrevoit une partie de quelque chose ou de quelqu'un mais nous sommes libérés de la perception périphérique de ce qu'il y a autour (le musée n'est pas visible). Le pourtour étant un ensemble d'indices nous permettant de repérer, conceptualiser et reconnaître le détail que nous observons. Si nous isolons quelque chose de son contexte, alors nous avons beaucoup de mal à dire ce que c'est. Si l'on ne sait pas que c'est un manteau, par exemple, grâce au *peephole* nous ne le reconnaitrons pas et ...nous le verrons mieux ! explique Lyotard. Car habituellement nous voyons par l'œil de l'esprit. Donc il faut créer un dispositif pour que ce que l'on voit soit vu vraiment avec *l'œil de chair*.

Il faut basculer en mode sensation ; et scotomiser la perception et le savoir. Nous comprenons ici pourquoi dans les années cinquante Jacques Lacan s'est tant intéressé à Heidegger pour s'en re-éloigner ensuite. C'est parce que l'œuvre de ce dernier, phénoménologue, influençant entre autres Lyotard, amène un parallèle philosophique à ses idées psychanalytiques révolutionnaires. La réduction que préconise Lyotard est inspirée de l'*époque* heideggérienne qui requiert la suspension de tout jugement sur les choses, de manière à voir le monde comme un pur phénomène. Cela ressemble à un dispositif de désimagination-désymbolisation et donc à un retour vers le Réel.

Mais l'on s'éloigne de Lacan dès que l'on comprend que chez les phénoménologues, il n'est pas question d'un retour à la symbolisation permettant ensuite une réimagination. Pour les phénoménologues jusqu'à Maldiney²³⁸, le logos est à effacer avec les concepts. Et l'on s'en débarrasse en peinture pour l'oublier définitivement. La sensation est ce qui doit primer.

²³⁸ Henri Maldiney, 1985, *Art et existence*, Klincksieck, Paris, 1987 cité dans Talon-Hugon Carole, *Après Lyotard : l'esthétique en France aujourd'hui*, *Cités*, 2013/4 n° 56, p. 87.

Henri Maldiney parle d'une « *logique des yeux* » dans son article *Le monde en avènement dans l'événement de l'œuvre Cézanne et le paysage* dans *Art et existence* : "c'est seulement en voyant que je peux mettre en évidence dans un voir, l'explicitation propre d'un tel voir. Je dois l'effectuer en voyant"²³⁹. Il rejoint donc Lyotard pour qui la peinture impressionniste a tourné le dos au Logos et s'oppose à la peinture logo-centrée de la Renaissance. L'expérience du peintre doit être purement visuelle, purement sensorielle, il faut désapprendre pour atteindre l'authenticité. Lyotard tient à l'élimination du logos, La peinture ne parle pas pour lui, il faut qu'elle se taise²⁴⁰.

Au XXème siècle la littérature tente elle aussi de s'éloigner du symbolique pour Lyotard, si paradoxal que cela puisse paraître, avec Mallarmé comme modèle. Il faut pour lui aller dans le sensible jusqu'au plus loin du sensible. Il n'y a plus de narrativité, plus d'histoire, enfin presque plus, puisque l'on est encore dans le figuralisme avec les impressionnistes tel Cézanne, et surtout plus d'affects. Le plus parfait de l'époque serait l'abstraction et surtout la planéité qui est son essence, dit Greenberg dans son *histoire de l'art*.²⁴¹

SIMILITUDES AVEC LES THÉORIES PSYCHANALYTIQUES

Force est de constater une ressemblance, et des antagonismes, entre ces réflexions philosophiques et les théories psychanalytiques lacaniennes, élaborées à la même époque, avec également des dissemblances remarquables. Voyons encore comment cela pourrait nous préparer à comprendre par exemple les séances de l'atelier d'Art et Psychologie dont l'observation va suivre. Jacques Lacan s'impose. Mais voyons d'abord quelqu'un dont nous n'avons pas beaucoup parlé encore, malgré sa prodigieuse fertilité théorique et clinique. Il est l'un des psychanalystes de la génération de Lacan les plus influents. C'est bien sûr Donald W. Winnicott. Pourquoi nous intéresser à ce stade à ses travaux avant ceux de Lacan alors que leurs œuvres ont été rédigées à la même époque ? Parce que Winnicott est un véritable impressionniste à la façon lyotardienne. Alors que Lacan, lui, serait dans ce cadre plutôt une sorte de post-impressionniste, comme nous le verrons ci-dessous.

²³⁹ Henri Maldiney, *Le Monde en avènement dans l'événement de l'œuvre. Cézanne et le paysage*, Art et existence, Paris, Klincksieck, 1986, pp. 22-23.

²⁴⁰ J.-F. Lyotard, 1971, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 386.

²⁴¹ Clement Greenberg, *Modernist Painting*, dans R. Kostelanetz éd., *Esthetics Contemporary*, Buffalo, New-York, Prometheus Books, 1960, p. 198-206.

Alain et Catherine Vanier *et all*, dans *Winnicott avec Lacan*²⁴², et Michel Gribinski, dans *Winnicott l'indépendant*²⁴³, nous rappellent que –pour Winnicott– le pire qui aurait pu arriver à la psychanalyse aurait été de perdre la vivacité de son vocabulaire pour devenir une langue morte. Révolté contre le psittacisme des kleinien et des freudiens londoniens, il réclamait le droit d'exprimer à sa manière des idées nouvelles, pour lui et pour les autres.

En cela, pourrions-nous penser, il s'opposait aux phénoménologues comme Heidegger et aux post-phénoménologues comme Lyotard, pour qui le Logos est à éliminer. Mais ce n'est pas le cas, bien au contraire, il les rejoint. Car ces philosophes souhaitaient se débarrasser du logos pour évacuer les concepts élaborés par la culture et permettre ainsi l'artistique. Cet instant était également un précipité clinique chez les psychiatres phénoménologues (Ludwig Binswanger, Médard Boss, etc.). Et, si Winnicott réclame un plus de logos c'est justement pour éclipser les anciens mots mais –surtout– les anciennes idées qu'ils véhiculent, les idées reçues, en les remplaçant par des mots inconnus et sans signification bien établie et créer un *Peephole* à lui, un espace transitionnel au cœur du langage. Winnicott peut ainsi contourner la *bonne mère* kleinienne, concept ressassé par les successeurs de Mélanie Klein, dit-il, et faire place nette pour sa propre *mère* « *suffisamment bonne* ».

Nous constatons qu'exprimer un nouveau langage est pour Winnicott le prétexte pour trouver un dispositif qui rende le Logos flou et simple, comme une peinture impressionniste. Il invente de nouvelles notions *sans savoir ce qu'il y voit*, multiples et souvent insaisissables car il veut dégager l'esprit du clinicien des clichés, et opère pour cela une réduction du Logos à l'instar des artistes phénoménologues. Il "réinvente" le vocabulaire psychanalytique avec des mots comme par exemple *breakdown* (effondrement) dont il ne précise jamais le sens bien clairement. Dans son texte célèbre *La crainte de l'effondrement* il écrit « *oui, je sais "breakdown" c'est un mot vague mais c'est pour cela que je l'ai utilisé, parce qu'il pourrait vouloir dire autre chose que ce qu'il dit* »²⁴⁴. Avec chacune de ses notions c'est pareil. Nous avons le même flou artistique volontaire avec le *good enough*, le *suffisamment bonne* de la mère winnicottienne. Ce *good enough* est une notion très floue qui peut concerner aussi bien la mère, que l'environnement.

²⁴² dir Alain Vanier et Catherine Vanier, *Winnicott avec Lacan*, Paris, Hermann, 2010.

²⁴³ Michel Gribinski, *Winnicott l'indépendant*, in *Les séparations imparfaites*, Coll. Connaissance de l'inconscient, Gallimard, Paris, 2002.

²⁴⁴ Donald W. Winnicott, 1963, *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, dans *Un rêve de Winnicott*, Paris, Gallimard, 2000, P 143-146.

Ses *objets transitionnels* aussi sont incertains. Le psychanalyste Alain Vanier remarque avec Jacques Lacan qu'il « *est impossible de dire "de quel côté ils se situent dans la dialectique réduite, et incarnée, de l'hallucination et de l'objet réel", ils sont donc imaginaires* »²⁴⁵.

Et l'*espace transitionnel* lui aussi peut tout abriter, c'est un espace intermédiaire, ce qui est délibérément peu explicite, expose Michel Gribinski pour qui l'expression "*quelque part*" employée par Jacques Lacan est une traduction de "*l'espace transitionnel*" de Winnicott. Nous voyons qu'une forme d'épochè parallèle à celle que les philosophes Lyotard, Merleau-Ponty, et Maldiney repèrent chez les impressionnistes apparaît dans les recherches de Winnicott. Car ce dernier est dans une démarche d'effacement des concepts : le sens tend donc à disparaître chez lui aussi.

Winnicott avec Lacan

Jacques Lacan, lui, ira encore plus loin dans cet évidence. Mais, il sera davantage explicite, contrairement à ce qui est souvent dit. Cela parce que son but est inverse : il voudra conceptualiser le signifiant nouveau créé ex nihilo. Son but n'est donc pas d'évider le mot du sens ; mais de créer un plus de sens et un plus de mots. Le signifiant nouveau lacanien ressemble aux nouveaux mots inventés par Winnicott, mais l'idée du premier est de relancer la symbolisation vers la Transsubjectivité, alors que celle du second est de s'en échapper pour travailler dans l'intersubjectivité.

Pour Donald Winnicott, –à contrario de Sigmund Freud pour qui la création est réservée à quelques personnes éduquées et génétiquement dotées–, la créativité c'est tout simplement la faculté de vivre, et elle est donc universelle. Pour Jacques Lacan, la créativité loge aussi chez chaque sujet. Cette créativité est innée chez Winnicott qui la trouve chez chacun de ses petits patients, aussi bien autistes, psychosés que névrosés. Chez Lacan, elle se rattache au symptôme, ou au sinthome.

WINNICOTT ET LA CROYANCE

Naturellement, il nous faut remarquer que Donald Winnicott s'est beaucoup intéressé à la croyance dans la subjectivation. En effet lorsqu'il invente sa notion de "*trouvé-crée*" dans laquelle le bébé croit créer ce qu'il trouve (les objets), il est tout autant un penseur de la croyance que Lacan avec sa notion de *supposition* dans laquelle la mère croit trouver ce dont elle permet la création (la subjectivité de son enfant). Jacques Lacan n'est donc pas si éloigné

²⁴⁵ Alain Vanier, *Winnicott avec Lacan*, dir Alain Vanier et Catherine Vanier, Paris, Hermann, 2010, p 12.

que l'on pourrait le penser de Donald Winnicott. Où il s'en détache plus nettement, mais sans antinomie, c'est dans sa conceptualisation de ses trois dimensions Réelle, Symbolique et Imaginaire déjà décrites en amont. Il les utilise pour adjoindre les pulsions du *désir* aux pulsions freudiennes de la *demande* comme nous l'avons déjà vu également.

Christian Fierens et les pulsions du désir

Pour comparer les thèses de Lacan à ses contemporains Lyotard et Winnicott, et comprendre comment il avance inspirons-nous, de la conférence donnée par Christian Fierens, à Nice en 2013²⁴⁶. La pulsion scopique nous offre une dynamique très ressemblante à ce que recherche Winnicott. Car cette pulsion du désir à l'autre, développée dans le Séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux*, en 1964, permet à l'analysant d'atteindre avec son psychanalyste un objet partiel de substitution concret. Mais, c'est un objet dit "blanc". Comme le doudou de Winnicott qui est souvent une couverture. C'est un objet neutre, et lisse, à habiter. Ce voile fait apparaître un espace vide à remplir d'idéaux, mais à ne jamais saturer. Il faut y laisser du vide. L'objet blanc sera plutôt pris dans le domaine du visuel, mais pas forcément. Par exemple, le petit pan de mur jaune de Vermeer, et le regard vide (mais non crevé) de l'aveugle où un blanc me regarde et ne me voit pas, sont des objets de la pulsion scopique. Mais, n'importe quel objet –perçu comme *blanc*– peut être substitué. Par exemple, un silence musical, encadré et programmé est un objet vocal, mais il appartient au domaine de la pulsion scopique. Ou encore la célèbre *boîte de sardine*²⁴⁷ de Lacan est un objet oral pris aussi dans la dimension scopique. Et, l'urinoir de Duchamp, est un objet anal pris dans la même pulsion scopique.

Il se confirme ici que notre "Croyance blanche" relève du domaine du scopique. Elle est un voile d'adhérence et d'ek-sistence posé sur le trou du point sourd pour l'ombrer, le cacher. Le trou, lui, est creusé par le déchirement de la pulsion invocante.

²⁴⁶ Christian Fierens, à l'A.E.F.L. de Nice, *la création du réel ex nihilo*, Nice, décembre 2012.

²⁴⁷ « Petit-Jean me dit : « Tu vois, cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien, elle, elle ne te voit pas ! .../... Ce petit épisode... il trouvait ça très drôle, moi moins. Moi je faisais tableau d'une façon assez inénarrable. Pour tout dire, je faisais tant soit peu tâche dans le tableau, et c'est bien de le sentir... rien qu'à entendre, à m'entendre interpeller ainsi, dans cette humoristique, ironique histoire ...que je ne la trouve pas si drôle que ça », Jacques Lacan, séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, leçon du 4 mars 1964, inédit.

Dans un tableau on *dépose le regard*, et dans la musique on *dépose ses voix* nous dit le psychanalyste Alain Vanier avec Lacan²⁴⁸. Il s'agit du point aveugle et du point sourd. Le scopique c'est le *point aveugle* qui voile le *point sourd*, permettant la distance nécessaire à la jouissance pacifiée. Il est difficile, dans cette dynamique pulsionnelle scopique de discerner ce qui est du corps ou du psychisme.

LA PULSION INVOCANTE, UNE RÉVOLUTION.

Mais, quand Jacques Lacan va vraiment plus loin que les penseurs phénoménologiques qui sont pourtant ses contemporains, c'est avec sa *pulsion invocante*, formulée notamment lors de la séance du 20 mai 1959 du Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*²⁴⁹. C'est la pulsion du transfert, celle du désir de l'autre²⁵⁰ avec son *che vuoi*²⁵¹ ?

D'où notre choix de celle-ci comme paradigme pour cette thèse. Car elle est une approche au plus près du Réel. C'est elle qui offre la possibilité d'aller y chercher un signifiant nouveau comme vu ci-dessus, en frôlant tangentiellement ce Réel, puis d'accéder à la création artistique. Car elle est la pulsion de la déchirure, celle qui ouvre au Réel et à l'inconnu de notre *Passage Invisible*. Celle qui permet un point de fuite hors du sens, par un poinçon creusé au cœur même de chaque idée. Il n'est pas aisé d'y discerner ce qui appartient à l'analysant ou à l'analyste car le désir de l'autre est à prendre dans les deux sens (de l'autre pour le sujet ou l'inverse), transfert...

Cette pulsion invocante permet de frôler un point d'Impossible où il n'y a plus ni de voile ni de point sourd ou aveugle. Et il faut s'en approcher dans l'instant de création, ou dans l'instant clinique, puis s'en éloigner au plus vite pour re-voiler cet Impossible absolu, cet Impensable. Car il n'y a dans ce Réel que du manque à être, que du trou sans fond. C'est l'abîme. Ce qui peut s'y trouver ce n'est que l'a-bje(c)t, qui n'est pas retrouvable dans la réalité.

Mais, au retour vers la re-personnalisation, le sujet réapparaissant peut rapporter un objet, un "créé-trouvé" issu de la déchirure, celui-ci n'est que le reste mythique d'une création

²⁴⁸ Opus cité. (Alain Vanier).

²⁴⁹ Jacques Lacan, Le séminaire 1958-1959, (VI), *Le Désir et son interprétation*, inédit ; Puis entre autres en 1961 dans son Séminaire IX *L'identification*. Ou en 1962-1963 dans le Séminaire *L'angoisse*, inédits.

²⁵⁰ « *Le désir est désir de l'Autre et désir d'échapper à ce désir* », Silvia Lippi, *La décision du désir*, Point hors ligne, Toulouse, Érès, 2013, p. 109.

²⁵¹ Voir la scène du « *Diable amoureux* » de Cazotte (1772, Jacques Cazotte, *il diavolo innamorato*, a cura di isabella Mattazzi, san Cesario di Lecce, Piero Manni, 2011, 121 p.). Une horrible tête de chameau qui n'est autre que le diable hurle au héros « *Che vuoi ?* », cité par Jacques Lacan. 1956-57, séminaire livre IV, *La relation d'objet*, 1964, leçon du 06 Février 1957.

langagière. Car si la pulsion scopique *trouve-crée* à la façon du bébé winnicottien (crée ce qu'il trouve) une tache-image ; la pulsion invocante, elle, *crée-trouve* un signifiant-phonèmes, sans plus de sens que la première. Elle le crée avant de le trouver car il sort du néant du Réel, où il n'y a rien, ni de symbolique, ni d'imaginaire.

Comme l'image de la pulsion scopique est vide, le nouveau signifiant de la pulsion invocante l'est aussi. Mais, ils sont grandement investis de confiance puis de croyance.

Les objets de substitution de la pulsion invocante sont principalement des objets vocaux comme le schofar, les hurlements, le tocsin, la cloche des enterrements, ou la sirène annonçant un bombardement, etc. Cela peut également être des insultes, des menaces, des couacs, des cris, ou bien un silence déchirant. La rencontre de ces objets est toujours dépersonnalisante. Cela peut être en fait n'importe quoi, mais forcément ce "quoi" doit être vécu comme Impossible à imaginer, le regard des yeux en cours de crevaison (objet scopique pris ici dans la pulsion invocante), le cannibalisme en action (oralité dans la pulsion invocante), une prostate en cours d'opération (objet anal pris dans la pulsion invocante), etc.

IL N'Y A PLUS PERSONNE.

Si nous constatons que Lacan est ici allé au-delà de tout ce que suggéraient ses contemporains philosophes abordés ci-dessus, c'est que non seulement le Logos disparaît au moment du frôlement du Réel (comme il disparaissait déjà de l'image blanche de la pulsion scopique et fondamentalement de l'époque phénoménologique) mais –en plus–, le sujet s'y vit lui-même comme indéterminé.

Les sensations explosent en un bouquet d'indétermination et leur support humain en jouit en tant que non-divisé, déterritorialisé et déspatialisé. Il n'y a donc plus dans cet instant qui se veut extrêmement excessif et éphémère de *Sujet de l'inconscient*.

Tout est à sa place dans le Réel, rien ne s'y perd et rien ne s'y crée. C'est le domaine de la science. Mais, lorsque le sujet revient de sa folle course, courbe et tangentielle au Réel, il réintègre un monde où la création est (re)devenue possible. À partir de cette expérience de déchirure inhumaine, le sujet revenu peut créer de nouvelles images, pensées et idéaux. Car il est maintenant conscient de la fiction représentée par ses précédentes croyances. C'est un trauma structurant.

Le questionnement –impossible dans le réel– revient avec le renouage du R-S-I, délié le temps de l'évanescence du sujet au contact du Réel. Car contact il y a eu. Et le sujet en rapporte fièrement une trace comme un toréador signé de l'effleurement de la corne du taureau sur son bas ventre arbore ce signe du souffle de la mort sur son corps, preuve de sa bravoure.

Cette fine balafre du sujet, trace de réel, l'analyste l'arbore avec lui car il ne sait pas très bien si la disparition éphémère du sujet de l'inconscient a eu lieu en lui ou en son analysant. La pulsion invocante étant toujours à deux sens, ce frisson de réel a lieu en fait dans l'espace transitionnel du transfert, n'appartenant ni à l'un ni à l'autre, mais aux deux réunis.

Freud et Husserl, Lacan et Heidegger

Continuons la confrontation entre les théoriciens de l'art et ceux de la subjectivation avec une citation d'Edmund Husserl, le fondateur de la phénoménologie :

« Quand je lis ce livre, ligne par ligne et page après page, ou quand je lis dans ce livre et que je saisis les mots et les phrases, il y a là des choses physiques, le livre est un corps, les pages sont des feuilles de papier, les lignes des noircissements et des marques imprimées à certains endroits de ces feuilles. Est-ce cela que je saisis quand je vois ce livre, quand je lis ce livre, quand je vois qu'est écrit ce qui est écrit, qu'est dit ce qui est dit ? Il est manifeste que mon attitude est tout autre. J'ai, il est vrai, certaines apparences ... Mais ce n'est précisément pas sur cela que je suis orienté. Je vois ce qu'il y a là de chosique, dans la mesure où cela m'apparaît, mais je vis, par la compréhension, dans le sens ... Y a-t-il là un deuxième élément, le sens, lié au premier ? ... Le livre, avec ses feuilles de papier, sa reliure, etc., est une chose. À cette chose, il n'y en a pas une autre, le sens, qui se raccrocherait, mais au contraire celui-ci, d'une certaine manière, pénètre de fond en comble le tout physique en l'animant... Le sens spirituel, en animant les apparences sensibles, fusionne d'une certaine manière avec elles, au lieu de leur être lié dans une simple juxtaposition »²⁵².

Husserl nous dit en quelque sorte (nous pouvons traduire après-coup en langage lacanien) que pour celui qui écrit comme pour son lecteur, le Symbole transfigure le Réel des lettres. Mais chez lui, il n'y a pas de nouage invisible qui articule ces domaines entre eux, ainsi qu'à l'Imaginaire, sans les fusionner. Chez Husserl, les signes *fusionnent avec les pensées* au lieu de se *juxtaposer*. Ces signes sont une pensée, et vice versa. Alors que pour Jacques Lacan c'est –entre– les signes, dans leur rapport entre eux, que ces signes devenant alors signifiants créent la pensée en se répondant les uns aux autres.

²⁵² Edmund Husserl, *Recherches phénoménologiques pour la constitution (Idées, tome II)*, trad. Éliane Escoubas, Paris, PUF, 1982, p 324.

Tentons maintenant de passer encore une fois par la philosophie de l'art moderne, très teintée aussi de phénoménologie, celle de la toute fin du XIXème siècle et du XXème siècle. Siècles où le Symbolique entame ce que nous appellerons un parcours d'invisibilité qui a pu être interprété comme sa disparition progressive des œuvres d'art. Rapprochons encore une fois la philosophie de l'esthétique des enseignements freudiens et lacaniens.

Nous devons naviguer assez prudemment entre les phénoménologues et les psychanalystes. Car ceux-ci ont depuis toujours souhaité au minimum s'ignorer, comme Edmund Husserl et Sigmund Freud, nous a fait remarquer le psychanalyste Jean-Jacques Rassial²⁵³. D'après ce dernier les deux grands hommes étaient tous deux universitaires à Vienne au même moment, mais ils ne se citent jamais l'un l'autre. Pourtant, presque du même âge, ils y ont été des élèves assidus de Brentano. Freud a en effet hésité au départ de ses études entre la médecine et la philosophie, et cela se ressent beaucoup dans ses écrits.

DES CONTEMPORAINS QUI S'IGNORENT

Jean-Jacques Rassial parle d'une *résistance réciproque*. Les phénoménologues et les psychanalystes ont ensuite augmenté le degré de cette "résistance" : Deleuze, par exemple est allé jusqu'à écrire "*l'anti-Oedipe*" avec Felix Guattari.

Néanmoins, un bref aperçu de la pensée passionnante de la philosophie de l'art chez Deleuze ne peut qu'éveiller des échos dans nos esprits occupés par la croyance dans l'art, comme nous allons l'apercevoir.

Après ces échos, ce seront ensuite les divergences entre les psychanalystes et ces penseurs de l'art, philosophes orientés par la phénoménologie, qui nous conduiront ensuite à la spécificité des théories lacaniennes. Spécificité qui nous guide déjà en fait ici, en sourdine, dans notre étude sur les apports potentiels de la philosophie de l'esthétique à nos réflexions sur la subjectivité. Nous le verrons, Jacques Lacan en grand érudit s'est souvent servi lui-même de comparaisons entre le travail psychique de l'artiste et celui du sujet ordinaire. Cela avec moult références aux penseurs de son époque, anti-psychanalystes ou non.

²⁵³ Jean-Jacques Rassial au colloque *Corps désir et conscience, pour un dialogue entre phénoménologie et psychanalyse*, Université d'Aix en Provence. 2 et 3 /12/ 2011.

Bacon et Deleuze

L'œuvre de Francis Bacon analysée par Gilles Deleuze dans son ouvrage *La logique de la sensation*²⁵⁴ nous servira de modèle. Puis ensuite Derrida viendra répondre à Deleuze et Lyotard.

FRANCIS BACON

Revenons à l'enseignement de Carole Talon Hugon sur la philosophie de l'art. La philosophe nous fait remarquer que Gilles Deleuze consacre le début de son fameux livre *La logique de la sensation* au processus créatif chez le peintre Francis Bacon. Nous pouvons y lire qu'au XXème siècle Francis Bacon invente un concept qui sera très important pour nos travaux en psychologie : il s'agit du concept de *figure*. Ce concept s'oppose à celui de *figuration*, pris dans son acception habituelle. *La Figure* baconienne est une manière d'arracher la peinture au figuratif. Comment s'y prend Bacon pour cet arrachement ?

C'est Gilles Deleuze qui répond. Il nous explique le fonctionnement de ce qu'il nomme un dispositif de Francis Bacon agissant sur les objets figurés dans les tableaux : des *mouvements* et des *forces* viennent tour à tour *isoler, déformer et dissiper* des dessins et des couleurs choisis sur sa toile par le peintre. Parties dont l'on devine encore la forme figurative. Par exemple, dans le tableau *Innocent X*, où Francis Bacon réalise une étude d'après le portrait du même pontife par Velázquez, un pape crie.

On peut encore reconnaître à l'apparence du personnage et de ses vêtements que c'est un pape. Mais la *figuration* d'un cri vient emporter sa *figure* dans un mouvement violent. Il y a donc chez Bacon, comme chez Cézanne, une part de représentation figurative. Mais celle-ci est partiellement attaquée par des forces déformantes. Les spectateurs regardant les toiles de Bacon peuvent reconnaître l'impact de ces attaques aux altérations que des « *forces de vie* », le terme est de Deleuze, venues de l'esprit de Bacon ont infligé à des personnages ou autres objets peints par lui. Il est important de noter que, selon Bacon, ces altérations se font librement, « *au hasard* ».

Pour le philosophe Gilles Deleuze donc, les peintures de Francis Bacon sont des moyens de témoigner de forces vitales ; et dans ces conditions, l'acte pictural commence avant l'action de peindre.

²⁵⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981-1994.

AVANT DE PEINDRE

Avant même de déposer de la peinture ou quoique ce soit d'autre sur la toile, un peintre doit lutter contre les clichés saturant l'espace social et culturel dans lequel il évolue, d'après le philosophe. ... saturant aussi son propre esprit, ajouterons-nous. Cette préparation préalable à l'acte du peintre est indispensable pour Deleuze. Ces clichés dont l'artiste doit se dégager sont toutes les représentations stéréotypées, les images standards et historiquement sélectionnées qui l'intoxiquent selon Deleuze. En fait, nous réalisons ici que ces clichés ne sont autres que des croyances codifiées par avance par l'environnement de l'artiste. Nous ajouterons encore que ces croyances prédéterminées le sont parfois par le peintre lui-même. Autrement dit, –au même titre que la Psychanalyse depuis Sigmund Freud–, l'art et la philosophie, tels que définis par Deleuze avec Bacon, doivent lutter non seulement contre l'opinion, contre le standard, mais aussi contre leurs propres préjugés.

C'est selon Deleuze la tâche pré-picturale indispensable du peintre que de se libérer de tous les *schèmes figuratifs qui hantent le regard*. Ces clichés étaient pourtant auparavant au cœur de l'apprentissage académique de l'art et de sa maîtrise, d'après Carole Talon Hugon. Pour Gilles Deleuze, Il faut commencer par se débarrasser d'eux. Ce nettoyage aboutira, une fois la voix ouverte, à la délivrance de la Sensation. Car le but pour Deleuze, de toute cette préparation psychique préalable à l'acte de peindre est de s'affranchir de la domination du Concept, et également de l'emprise du Percept, pour libérer la Sensation et enfin, la Création. La leçon de Gilles Deleuze aux peintres en devenir est formelle : il faut faire en sorte de dégager la voie pour le surgissement de la *figure*. Et pour cela il faut éliminer tout ce qui y fait obstacle, à savoir les croyances déterminées par avance. Cela ne peut qu'attirer l'attention d'un lecteur ami de la psychanalyse, et cela malgré les résistances entre cette discipline et la phénoménologie.

AVANCÉE INVISIBLE ET SILENCIEUSE VERS L'APRÈS-COUP

Carole Talon Hugon met en exergue le fait que l'acte de peindre surgit alors comme dans un *après-coup*. Nous voici décidément attentifs.

Bacon définit l'acte de peindre ainsi : « *faire des marques au hasard, traits, lignes, nettoyer, balayer, ou chiffonner des endroits ou des zones, taches, couleurs. Jeter de la peinture sous des angles, et à des vitesses variées* ». Or cet acte, ou ces actes, supposent qu'il y ait déjà sur la toile, comme dans la tête du peintre, des données figuratives plus ou moins virtuelles, plus ou

moins actuelles. Ce sont précisément ces données qui seront déformées ou bien recouvertes par l'acte de peindre. Par exemple une bouche, on la prolonge, on fait qu'elle aille d'un bout à l'autre de la tête. La tête, on en nettoie une partie avec une brosse, un balai, une éponge ou un chiffon. « *C'est comme si tout d'un coup on introduisait un Sahara, une zone de Sahara, dans la tête. .../...C'est comme le surgissement d'un autre monde. Car ces marques sont irrationnelles, involontaires, accidentelles. .../...* »²⁵⁵. Ces figures sont non représentatives, non illustratives, non narratives, et ne sont pas davantage significatives, ni signifiantes pour Deleuze. Pour lui, ce sont des traits a-signifiants.

UNE NOUVELLE MANIÈRE DE CROIRE AU MONDE

Gilles Deleuze²⁵⁶ affirme que l'œuvre d'art est un moyen d'exploration d'intensités, ou d'exploration de forces, ou encore de nouvelles manières de sentir. Pour lui, l'artiste est un bloc de devenir. Et mieux encore pour notre thèse sur la voix dans la croyance, Deleuze déclare que l'art nous dégage d'un système de pensées pour réorganiser le monde, le restructurer, au profit de nouveaux états affectifs. Ces états sont volontairement indistincts. Ce sont les fameuses zones d'indistinction qui sont autant d'ouvertures vers du nouveau, vers, dit-il, « *une nouvelle manière de croire au monde* ».

Nous reconnaissons déjà chez Deleuze via Bacon des éléments extrêmement précieux pour notre réflexion. Mais avant de revenir vers des développements psychanalytiques, voyons d'abord ce qu'en dit Jacques Derrida. Suivons Carole Talon-Hugon²⁵⁷ dans sa lecture de Derrida écrivant sur la création artistique.

²⁵⁵ Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, Que-sais-je-?, Paris, PUF, 2013.

²⁵⁶ Gilles Deleuze, *qu'est-ce que l'acte de création ?*, Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, le 17/05/1987, inédit.

²⁵⁷ Voir note 237.

Jacques Derrida, le davar mais pas sans différance

Passant de Deleuze à Derrida, nous garderons le lien avec Carole Talon Hugon. Elle nous avertit que nous changeons-là d'univers mental malgré une proximité dans l'époque et les lieux, en effet Lyotard, Deleuze et Derrida sont contemporains entre eux et tous universitaires français. Mais il existe d'immenses différences entre ces philosophes. Pour nous ici la différence la plus intéressante en ce qui concerne Lyotard et Deleuze d'un côté et Derrida de l'autre, est leur vision très dissemblable de la psychanalyse. Jacques Derrida en est un fervent défenseur, contrairement aux deux premiers. Il a été personnellement ami de Pierre Fédida et de Jacques Lacan, et ils ont partagé beaucoup de convictions psychanalytiques.

Pour Jacques Derrida, et c'est bien sûr ce qui nous amène à lui ici (car parler de vérité c'est parler de croyance) un *accès au vrai* est possible dans l'art. C'est-à-dire pour nous ici dans cette thèse, un accès à quelque chose de crédible et donc à un plus de croyance. Mais nous fait remarquer Carole Talon Hugon, cette quête de la *vérité* de Derrida passe d'abord par une approche linguistique, ce qui ne sera pas sans alimenter nos propres réflexions sur le signifiant. Au début du XX^{ème} siècle, la prétention à un *accès au vrai* est remise en cause par les linguistes, dit-elle. Saussure et Jakobson ont affirmé que l'approche du vrai est toujours conditionnée par un ensemble de signes qui forment système. Les mots renvoient toujours à d'autres mots, nous ont-ils expliqué, et non pas aux objets. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de sens, ou de possibilité de sens dans les mots. Mais, cela signifie que le sens ne réside pas dans le lien que le mot entretient avec l'objet. Le sens réside dans le réseau des significations qui se tissent entre les mots. Comme en musique pourrions-nous ajouter. « *Le sens vrai n'est donc pas un sens direct, ce qui ternit la pureté de cette vérité qui du coup n'en est plus tellement une pour Derrida* », dit la philosophe²⁵⁸.

Par exemple, lorsque nous cherchons le sens d'un mot dans un dictionnaire, cela nous renvoie à toute une série d'autres mots et le sens du premier est fonction de cette série. Saussure et Jakobson l'ont démontré, avec l'aide de l'anthropologue structuraliste Claude Lévi-Strauss, le sens d'un mot est fonction de tous les mots qui l'entourent. Le monde n'est pas divisé en objets

²⁵⁸ Voir son séminaire 2013-14 à l'UNS, inédit. Elle cite notamment *Genèse et structure, et la phénoménologie*, prononcée à Cerisy-la-Salle en 1959, reprise ensuite dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 239. Voir également l'essai *La forme et le vouloir-dire*, sous-titré *note sur la phénoménologie du langage* repris en 1972 dans *Marges, de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

ayant des étiquettes nominatives ; c'est l'ordre des relations entre les mots qui fait division. Et celui-ci est différent d'une langue à l'autre, car il n'est pas naturel.

Ce qui représente un référent, dit Saussure, ce n'est pas seulement le sens d'un mot ; c'est l'ensemble des mots utilisés dans la langue. Derrida, lui, va beaucoup plus loin car, nous dit-il, il n'existe pas de signifiant qui naisse d'un pur signifié, ni même qui corresponde à un pur signifié.

Dans la linguistique Saussurienne il y a des schémas. Par exemple, pour le mot arbre le *signifiant* est constitué des phonèmes prononcés (ou bien des lettres de la graphie, *a, r, b, r, e*) ; le *signifié* c'est le concept d'arbre, et enfin le *référent* c'est l'objet particulier auquel renvoie ce signifiant. Derrida, lui, vient rompre tout cela en disant qu'il n'y a aucun *signifiant* qui ait un signifié pur. Les termes renvoyant toujours indéfiniment à d'autres termes pour lui, non seulement un *signifiant* pur n'existe pas ; mais –et c'est là qu'il dépasse les linguistes–, pour Derrida un *signifié* pur est impossible aussi. Dans *De la grammatologie*, il affirme que dans le langage « le signifié fonctionne toujours déjà comme signifiant ! »²⁵⁹.

Nous pourrions entendre ici que le signifié musical (affects) fonctionnerait donc déjà comme un signifiant pour Derrida. Nos postulats sont très proches de cette thèse, mais nous voyons-là que Derrida parle du Davar biblique que nous avons écarté chez Didier-Weill, pour notre thèse, lui préférant la *Amira*²⁶⁰ de Ouaknin (les signifiants sans signifié) qui se rapproche davantage d'un proto-logos, pour nous un logos musical.

LA DIFFÉRENCE ET LA CROYANCE BLANCHE

Mais Derrida malgré sa fréquentation de Lacan et de son séminaire, est trop occupé à répondre à Lyotard et Deleuze pour ces considérations de préséance de la circoncision textuelle (Amira) ou sexuelle (Davar). Il veut leur répondre que l'idée d'un contact direct d'un Sujet avec les objets, avec les choses et le monde, recherché par la phénoménologie et son époque, est tout simplement impossible. Donc, Derrida n'est pas d'accord quand Deleuze et Lyotard parlent d'un *quelque chose* qui se donne de soi-même, une *vérité pure* venant de la toile spontanément vers le spectateur. Et il ajoute que ce contact direct est impossible, car

²⁵⁹ Jacques Derrida, *de la grammatologie*, Éditions de minuit, Paris, 1967.

²⁶⁰ Une parole où le signifié n'est pas défini.

chez lui « *la vérité est toujours différée* », dit Carole Talon-Hugon²⁶¹. La vérité est toujours repoussée, d'où l'invention du concept de « *différance* » par Jacques Derrida.

La différence est un néologisme inventé par Derrida alliant la *différence* et l'*errance*. Elle est ce qui vient différer ce contact (devenant alors indirect) entre un signifiant et son signifié. Cette vérité qui ne peut prétendre se donner sans altération -c'est-à-dire sans médiation- nous oblige à renoncer à l'idée traditionnelle de *vérité*, au sens d'un dévoilement jusqu'à la *pureté*. Et ce renoncement s'effectuera au profit de son concept d'« *interprétations* », toujours au pluriel. Pour Jacques Derrida toutes les représentations sont *non vraies*, car elles sont non pures. Ce sont en fait toutes des interprétations. Et pour nous qui nous interrogeons sur la place de la voix dans la clinique de la croyance, c'est particulièrement remarquable parce que différer c'est attendre. Et qu'*attendre* c'est croire. La différence de Derrida est donc pour nous, ici, une croyance qui erre sans but prédéterminé. C'est-à-dire qu'elle ressemble beaucoup à notre Croyance blanche.

Derrida critique-là le concept phénoménologique de la mise en présence d'épreuves directes. Pour lui, aucun mouvement de vie ni aucun ressenti ne peut être vrai ni *authentique* au sens post-phénoménologique du terme, c'est-à-dire purifié des mots et de leur différé. Même dans l'expérience esthétique, rien ne peut se donner à voir ni à entendre de façon directe. Nous constatons que Jacques Derrida rejoint en ceci Jacques Lacan et son "reste".

²⁶¹ Séminaire du Pr Carole Talon-Hugon, Université de Nice 203-14, inédit faisant référence à Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

DU RÉEL À LA CLINIQUE

Pour Lacan la vérité « *a structure de fiction* » et « *ne peut que se mi-dire* ». Cela ressemble à notre "musicalité". Pour nous en rendre compte, nous rejoindrons bientôt l'étude d'une situation clinique de groupe, où une personne bien ordinaire est prise dans une tourmente sociale, liée aux problèmes socio-économiques d'aujourd'hui : la jeune Papagena et le harcèlement moral. Pourquoi choisir cette personne-là dans cette situation-là ? Parce que j'ai pu observer comment elle érigait, spontanément, pour se défendre de la désubjection ambiante, des mécanismes psychiques relevant de la création artistique selon Francis Bacon.

Cela est-il pensable sachant que pour notre thèse la perte du Logos est corollaire de la désubjection, et que Bacon, lui, aurait souhaité cette perte du logos, d'après Deleuze ? Oui mais... Le rejet des croyances préétablies est parfaitement utile dans la psychologie utilisant la médiation artistique comme dispositif. C'est même nécessaire, si c'est volontaire, fugace et transitoire, et si l'on conçoit qu'il s'agit de se débarrasser des clichés mais pas de tout du figuratif pour autant (pas de l'image potentielle), et surtout pas du langage, même si nous tentons d'aller *plus loin que* le verbal, vers la musique langagière. Supprimer le sens, oui, mais uniquement dans son aspect verbal, afin de privilégier la *signifiance* au détriment de la signification. Favoriser l'énonciation au détriment de l'énoncé. Et cela, dans un cadre délimité, comme pour l'œuvre d'art, permettant à la réalité de continuer sa course parallèlement.

Nous avons enfin répondu par l'affirmative à notre question de la première partie de cet écrit "*l'art peut-il nous mener plus loin que la croyance ?*". Oui, pour cette thèse il le peut. Il peut nous mener "*plus loin que l'inconscient*", plus loin que la castration symbolique, jusqu'à un retour à la Amira²⁶² de Ouaknin. Ainsi préparés par les rhéteurs et par nos lectures, nous sommes maintenant, en mesure de rencontrer les sujets de notre clinique. Avant de visiter le groupe de la jolie Papagena, puis les masses déchaînées, arrêtons-nous d'abord auprès de Perrin et Papin, nos jeunes représentants du Sujet lui-même.

²⁶² Opus cité.

Partie III. CLINIQUE : L'EN-CHANTE- MENT ?

Voyez-vous, notre métier est de démonter l'impossibilité de vivre, afin de rendre la vie tant soit peu possible. Vous avez vécu l'extrême béance, pourquoi ne pas l'élargir encore au point de vous identifier à elle ? Vous qui avez la sagesse de comprendre que le vide est Souffle et que le souffle est métamorphose, vous n'avez de cesse que vous n'aurez donné libre cours au souffle qui vous reste, une écriture, pourquoi pas crevée...

Jacques Lacan²⁶³.

Après nos préalables sur la croyance, et lectures théoriques avec disputation entre les experts sur la place de la prosodie, et de la musique, et de l'art en général dans la subjectivité humaine (débat tout aussi vigoureux entre psychanalystes ou non psychanalystes, musiciens, ethnologues et philosophes) résumons quelques postulats importants pour nous aider à aborder maintenant la Partie Clinique de cet écrit.

Rappelons que pour notre thèse, toute *prosodie*, lorsqu'elle devient capable d'émettre un appel adressé et intentionnel, vocalement ou non, est nommée "musicale" car elle est considérée structurée comme le point zéro d'un langage musical. C'est-à-dire que cette prosodie est langagière. Jusqu'à plus tard proposer des accords subjectifs à chanter à plusieurs voix générant dans la profondeur de l'Instant la condensation nécessaire à la métaphore (d'un état affectif). La prosodie d'un sujet sera plus tard (à la sortie de notre passage) elle-même divisée en deux voix permettant le malentendu et les accords : celle de son conscient et celle de son inconscient. La prosodie parvenue à la musicalité possède des métonymies esquissant la dynamique linéaire subjective en entraînant ces condensations (les accords), découpées et articulées entre elles, en une suite mélodique. Mais pour nous comme pour Lacan, opposés en cela à Derrida et Didier-Weill, cette prosodie est d'abord (avant imaginisation) *sans pourquoi*, sans signifié ni sens préétabli, comme l'est son support de Réel, la prosodie-non-langagière. Elle est le point de départ du logos et non du davar. Même si nous pouvons la

²⁶³ Jacques Lacan parle-là à François Cheng qui est sur son divan en analyse. Ce dernier raconte ce conseil, dans la revue *L'âne* de février-mars 1982, et ajoute : « *Ce jour-là, Lacan m'a rendu ma liberté, il m'a rendu libre* ».

nommer "circoncision textuelle" avec Ouaknin, pour nous ce départ textuel est d'abord sans signification : sans loi. Chez l'infans, elle est d'abord sans signifié aucun, excepté celui du plaisir, le plaisir du jeu. Pourtant, très rapidement (environ un mois et demi après la naissance) elle commence à recéler et révéler ce que Francis Ponge a nommé la *réson*²⁶⁴. La réson, pour nous ici, c'est ce qui est troué, ce qui du langage musical véhicule, transmet et partage l'ineffable des émotions, des sensations et des affects. Ceux-ci ont investi les intervalles des signifiants musicaux, comme ils le font plus tard avec les mots du langage verbal²⁶⁵. Cette résonance part du vide enceint entre les deux parties de la division d'un Sujet qui n'aboutit pas encore à l'inconscient. L'Ausstossung de l'invocation. Et, le langage musical est toujours pour nous troué de Réel, car tout n'y est pas transmissible. De ces *presque rien* résonants sur des ondes invisibles passant de l'Un à l'Autre, il y a du *reste*.

Et ce reste, ce -non musicalisable des sensations, des affects et des émotions-, c'est déjà l'objet du désir du Sujet-de-l'inconscient, du Sujet lacanien enfin advenu, enfin visible vers la fin du Passage, quand la musicalité apparaît. C'est ce qui explique que la nouvelle perception d'une prosodie supposée contenir une musicalité en cours de métamorphose par un Sujet récepteur amène en lui une émotion nouvelle suscitant l'apparition de notre Croyance-sans-objet, vide de sens mais pleine de promesses.

Forts de notre étude théorique et de nos propres postulats non moins théoriques, partons maintenant à la rencontre de Sujets dans des situations cliniques dans le but de substituer une fonction de croyance (pseudo-pulsion trouée d'un doute salvateur) à la suridéalisation ou à la désidéalisation. Provoquer un tel effet de sublimation (car il s'agit de détourner l'attention du Sujet vers le percement de Réel pacifiable et son vide de sens, au cœur de la croyance) n'est pas sans difficulté car il ne peut se commander. L'on ne peut que le favoriser avec beaucoup d'attention et de patience. Une exigence rigoureuse du respect des défenses imaginaires des sujets et de la temporalité de chacun est indispensable. Mais surtout, cela ne peut survenir qu'avec l'implication du psychisme du clinicien dans une relation transféro-contre-transférentielle engagée volontairement sur le chemin vers l'Impensable.

²⁶⁴ Francis Ponge, 1965, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 57.

²⁶⁵ Nous constatons cet investissement des signifiants par les affects, quand nous apprenons les mots d'une langue nouvelle. Ces mots nouveaux sont d'abord sans sens prédéfini pour l'étudiant, et sans affect. Puis, ils se chargent d'affects après que nous commençons à parler cette langue, à y mettre du sens. Il est à noter que la prosodie d'usage peut-être radicalement nouvelle, voire contradictoire avec celle de notre langue précédente. L'apprentissage du chinois par Lacan l'a peut-être aidé à insister dans son « *au commencement était le logos* », contre toute idée de davar.

CHAPITRE I. LE SUJET DANS L'ATELIER D'ORGUE SENSORIEL

La musique me mettait alors dans un état d'engourdissement très agréable, un peu singulier. Il semblait que tout s'immobilisât, sauf le battement des artères ; que la vie s'en fût allée hors de mon corps, et qu'il fût bon d'être si fatigué. C'était un plaisir; c'était presque aussi une souffrance.

Marguerite Yourcenar.²⁶⁶

Avant les groupes puis les masses, nous étudierons d'abord le Sujet. Ce sujet, avec sa croyance et sa pulsion invocante, nous le trouverons tout d'abord en Perrin, un très jeune homme déprimé invité dans un atelier bien particulier, puis ensuite en un touchant petit Papin, son collègue d'institution dit "autiste". Commençons donc par un atelier musical organisé expressément pour Perrin par un groupe de psychologues à l'aide d'un orgue sensoriel acquis par l'Université de Nice. Cet appareil de musique innovant a été inventé par l'organiste Michaël Fourcade dans le but d'en faire bénéficier des personnes handicapées. L'orgue sensoriel, explique Michaël Fourcade, « permet de s'adapter aux capacités gestuelles particulières des personnes handicapées pour les traduire en musique. Capter toute forme de geste, tout signe d'expression gestuelle : une flexion du doigt, un appui du menton, une rotation du pied, un souffle : le but étant de recueillir les possibilités expressives de chaque personne pour les traduire en musique. Et de le réussir avec les personnes les plus handicapées, celles pour qui rien n'existe, afin de leur permettre de faire de la musique de manière active ». Nous comprenons que le jeune organiste vient aussi d'inventer le moyen de créer "une voix", ou plusieurs, pour des gens mutiques car sans force pour parler. Avec son instrument offrant un nouveau souffle et de nouveaux sons, Michael Fourcade crée la possibilité d'offrir à de nombreuses personnes démunies une nouvelle prosodie pour une nouvelle signifiance.

Forts de son invention, nous nous soutiendrons également de quelques théorisations contemporaines sur le langage, avec divers psychanalystes d'aujourd'hui pour tenter de cerner un "malentendu" dont Perrin sera l'objet. Nous verrons que le statut psychanalytique de la prosodie dans le langage ne fera pas, ici non plus, consensus. "L'accord" baudelairien sera nécessaire.

²⁶⁶ Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, Paris, Gallimard, 1971, p. 31.

PERRIN OU LA DANSE INVERSÉE

M'entend-on ?
Jacques Lacan. ²⁶⁷

Perrin (ce sera son nom ici) vient d'avoir dix-sept ans. Son rêve est de devenir D.J., autrement dit disc-jockey. Pourquoi-pas...? Parce que Perrin est paralysé. Et non content de cela, il est secoué de mouvements involontaires réflexes très violents. Il est diagnostiqué infirme moteur cérébral, tétraplégique et athétosique. Devenir "D.J." est pour lui une utopie.

Perrin a décidé de ne plus prêter attention au lycée pour rêver à cette utopie. Être D.J, cela ne s'apprend pas en classe, il le sait. Les Parnomdu, ses parents, ne s'y opposent pas. Car, même s'il obtenait un diplôme, Perrin ne pourrait sans doute jamais travailler. Alors, pourquoi l'obliger à faire des devoirs etc. ? De plus, pensent-ils, leur fils a "*été bien assez puni d'avance par son asphyxie natale pour toutes les bêtises de sa vie entière*".

Mais son psychanalyste, psychiatre dans l'institut où Perrin étudie, craint lui que de ne plus vouloir apprendre ne soit pour Perrin un symptôme de dépression. Il pense qu'il baisse les bras, qu'il ne croit plus à un intérêt d'adhérer à la réalité. C'est pourquoi il est heureux que le jeune garçon accepte l'invitation de sa neuropsychologue à participer à un atelier de *Psychologie et Musique* pour parler de son rêve. Cette dernière, scientifique, profite du prêt de l'Orgue Sensoriel pour lui proposer un atelier à l'aide de deux stagiaires cliniciens.

UTOPIE RÉALISÉE ET MAINMISE

L'idée des psychologues est de permettre à Perrin de jouer de la musique en médiation pour des séances de psychologie afin de tenter d'enrayer la dépression. Cela en cherchant à favoriser chez lui un acte artistique créatif afin de passer d'une frustration-privation à une castration, et d'une rêverie anxieuse à une croyance.

Mais Perrin, lui, ne l'entend pas de cette oreille. Rayonnant, il sort de l'utopie dès le commencement de l'atelier et montrant la force de sa confiance il en devient ipso facto le D.J. Cette entrée en matière de Perrin lui permet de mettre en jeu cela même qui lui est reproché par ses éducateurs et enseignants comme un trouble du comportement. Il était prévu que

²⁶⁷ Jacques Lacan, leçon du 17 Mai 1977 de *L'insu que sait de l'Une bévue s'aile à mourre*.

cet élève récalcitrant pourrait, dans ce type d'atelier tolérant et même encourageant, adresser et partager son rêve ; le mettre en paroles, et même en actes de façon théâtrale, dans un cadre bien défini et protégé. D'un comportement jugé un peu antisocial son aparté utopique pouvait s'y transformer en création artistique transmissible. Son projet pourrait s'y exprimer musicalement, c'est-à-dire dans la même dimension que celle de son rêve. Mais, coupant court aux propositions de représentations artistiques, Perrin devient D. J. dans la réalité. Ce n'est pas une représentation, c'est de la présentation, de la certitude. Il n'y croit pas, il en est certain d'être D.J.

Il profite de son petit comité de quatre psychologues dont trois stagiaires, pour diriger le choix et la distribution des chansons qu'il veut leur diffuser. Il interrompt ces chansons par des "*stop, encore, plus comme ceci, moins comme cela*", etc. Il se métamorphose bien, –de fait–, en D.J. de l'atelier.

Les premières séances de cet atelier sont d'abord un enchantement pour tous car Perrin en est très heureux. Il y vient avec un immense plaisir. Mais plus tard, après trois ou quatre séances, le charme s'estompe et l'organisatrice m'appelle pour commencer ce qu'elle appelle une supervision. Elle pense que Perrin a failli ne pas venir à la dernière séance. Il a fallu aller le chercher et c'est le désinvestissement général car il y absentéisme chez un stagiaire aussi.

C'est une supervision un peu particulière qu'elle demande ; elle m'invite à les rejoindre dans un atelier déjà surchargé en soignants.

RÉUNION

En arrivant, je demande une réunion préalable sans Perrin. Les comptes rendus des psychologues convergent :

Perrin fait des demandes incessantes de programmer et diffuser des chansons discos des années 1970/80 et particulièrement celles de Claude François avec surtout *Comme d'habitude* et *Les lundis au soleil*. Cela me paraît surprenant comme choix venant d'un garçon de dix-sept ans en 2013, mais plutôt logique comme attitude pour un D.J. paralysé. Il s'adapte à son public. Ces chansons sont parfaites pour plaire à un public varié en âge (le sien présente une fourchette de 22 à 55 ans) et inconnu en goûts. Les rythmes binaires de ces chansons sont toujours les mêmes, les notes aussi. La fréquence d'apparition d'*accords parfaits* (do-mi-sol), et les mélodies joyeuses et agréables, très simples voire basiques (mêmes cellules rythmiques et mêmes notes qui tournent en boucle) les rendent aptes à divertir et faire danser qui que ce soit. J'apprendrai plus tard qu'un éducateur de l'institution ressemblant à l'un des stagiaires a essaimé son goût pour *Cloclo* dans tout l'établissement.

Perrin est très astucieux, il sait comment entraîner des personnes de tous âges dans la ronde des ritournelles. Mais naturellement Perrin n'est pas que ça, un D.J. Quoi que, dans cet atelier.... c'est justement ce qui ennuie les psychologues : « *il ne fait que ça, continuellement, de demander chanson après chanson* ». Et eux, ne font qu'amener ce qu'il leur demande, ils n'y sont donc pas psychologues ou, en tous cas, pas psychanalystes.

Même si Perrin joue parfaitement son rôle de D.J., il échoue à plaire sur le long terme à son public de psychologues qui se sent inutile et finit par s'ennuyer, comme lui aussi en miroir. Ce public est venu pour de la création musicale réalisée par Perrin, et non pour danser pour lui... désenchantement.

Comment Perrin s'est-il ainsi approprié la direction de l'atelier ? Et cette mainmise est-elle favorable ou préjudiciable au côté psychologique de ce dernier ? Il me semble que cela pourrait être utile comme point de départ à une psychothérapie, création de transfert sinon d'œuvre d'art. Mais la réponse perpétuelle à la demande ne convient pas. Il n'y a pas de transfert psychanalytique dans cet atelier, aussi inhabituel que cela puisse paraître.

Perrin agit ; il est lui-même sa création. Il est D.J. Il a réussi, et pense n'avoir que faire d'une psychothérapie ou des velléités artistiques de son public. S'ils veulent créer, ils n'ont qu'à *danser maintenant*. Mais les psychologues, eux, ne dansent pas, ne chantent pas. Ils obéissent à Perrin et se sont fondus dans la machine dont ils sont les manipulateurs. Ils ne font que répondre à ses demandes de passer une chanson après l'autre. Ils ont cessé de s'émerveiller de la joie de Perrin, et n'espèrent plus d'effet clinique. Le charme s'est rompu. C'est ainsi qu'ils racontent l'atelier.

DÉSUNION

Toujours pendant cette réunion préalable, une divergence dans les discours des psychologues attire mon attention : La neuropsychologue organisatrice encadre une stagiaire de même obédience. Elles deux me disent que Perrin possède parfaitement le langage et a un niveau scolaire normal pour son âge. Par contre, pour les deux stagiaires cliniciens qui pourtant entendent ce discours aussi bien que moi, Perrin bénéficie d'une médiation musicale en raison de l'absence de langage verbal pensé et articulé, et les échanges passeraient par la prosodie. Prosodie et musique chez l'infans âgé qui sont l'objet de leurs recherches. Pour eux, Perrin est une personne presque adulte n'ayant jamais accédé au symbolique. Je m'intéresse également beaucoup à cette problématique et apprécie les échanges avec ces étudiants. Mais, je suis obligée de penser que l'un des deux groupes se trompe complètement sur le niveau de langage

de Perrin. Ce qui est pour le moins surprenant après plusieurs séances d'atelier, c'est que ce désaccord passe complètement inaperçu de ses protagonistes.

Le plus probable est que la psychologue de l'institution, et sa stagiaire neuroscientifique qui vient toute la semaine depuis beaucoup plus longtemps que les stagiaires cliniciens qui ne sont là qu'une fois par semaine depuis seulement deux mois, aient raison étant donné leurs informations, la fréquentation des enseignants de l'institution et la grande pratique des tests évaluatifs. Je suis très surprise qu'aucun des deux groupes ne semble remarquer que l'autre n'est pas de son avis sur ce point, alors qu'ils parlent ensemble de Perrin avant chaque séance, puis encore après chaque séance. Surtout que les neuropsychologues assistent à la plupart des séances de l'atelier, même si ce sont les stagiaires cliniciens qui les animent. Ils parlent entre eux de Perrin sans prendre conscience d'une telle différence de points de vue. Il est remarquable que cette divergence considérable d'appréciation du niveau de langage du jeune homme soit passée inaperçue. Sur le moment je ne comprends pas, et quand je le leur fais remarquer à tous ils en restent aussi surpris que moi, surtout en ce qui concerne leurs surdités réciproques les uns envers les autres. ... mal-entendu.

Cette prise de conscience a donc eu lieu lors d'une réunion avant ma première visite dans l'atelier avec l'orgue sensoriel. Voici comment je perçois Perrin lors de cette première séance où je le rencontre pour la première fois : il entre content qu'il y ait une supervision et me lance un regard de bienvenue enthousiaste. Avant qu'il ne dise rien, nous parlons déjà, par ce regard qui salue, appelle, et interroge, dans une croyance poinçonnée de doute. Ce regard est reconnaissable, c'est celui que chacun cherche dans un groupe de personnes sans langage verbal pour savoir qui est l'éducateur ou l'accompagnateur, l'étranger articulant. Pourquoi les stagiaires cliniciens ont-ils imaginé qu'il ne verbalisait pas ? Mon expérience des sujets sans verbe est-elle la source de mon entendement immédiat qu'il ne s'agit pas de cela chez Perrin ? Ou tout simplement suis-je préparée par le discours de la neuropsychologue ? Sans doute, mais ce discours les stagiaires cliniciens l'ont entendu maintes fois.

Perrin me parle. Et alors, je comprends. J'entends les difficultés terribles de son élocution. Le réel de son handicap. *La Voix* se devine sous le voile de sa voix. Il parle légèrement du nez, mais surtout il ne peut pratiquement pas articuler. Sa bouche se tord, se crispe et grimace amplement à chaque phrase. Et surtout, il prononce très peu les consonnes.

Ses jambes sont attachées à son fauteuil roulant, ficelées. Mais ses bras, son cou et sa tête se mettent soudain à faire de grands moulinés involontaires. Il semble néanmoins persuadé que je le comprendrais facilement et me parle gentiment. Il me suppose un savoir. Il me souhaite la bienvenue et m'interroge sur ma place. Il me demande si je suis la professeure des étudiants

en psychologie. *La Voix* disparaît dans sa voix, pour moi, dès ses premières phrases entendues. Les signifiants qui se suivent les uns les autres, et les intonations aimables et adressées de sa prosodie peu compréhensible mais existante l'ont voilée. Voile que cette prosodie seule échouait à mettre en place. Cela parce qu'elle semble analogique à l'oreille ?

L'ATELIER

Il s'installe à l'orgue et l'atelier commence. Je reste légèrement en retrait. Il a son public : les deux neuropsychologues, et moi aujourd'hui. Il a aussi ses assistants : les deux stagiaires cliniciens qui s'affairent autour de l'Orgue sensoriel pour lui, en lui tournant souvent le dos quand ils rencontrent quelque difficulté électronique. Perrin de toute façon coupe court à toute velléité de discussion de ces assistants (qui depuis la réunion précédente n'oublient plus ses capacités langagières). Cela pour entrer dans la ronde du D.J., *"je veux Claude-François, Comme d'habitude, vite, Les lundis au soleil, Stop-là, voilà on repart"*, etc. Perrin sent que l'attente de son public et de ses assistants est revenue avec moi. Et son plaisir est réapparu.

Il bénéficie à nouveau du vif intérêt d'un public. Cette euphorie ne s'estompera-t-elle pas encore une fois avec la répétition du même ? L'interaction ne perdra-t-elle pas une nouvelle fois de sa trans-subjectivité et de son intersubjectivité avec ses assistants-utilisateurs de l'orgue, les cliniciens ? Perrin ne se lassera-t-il pas de cet objet orgue redevenant banal ? L'objet "a" n'est jamais atteint. Et même celui qui l'évoquerait le plus perdrait tout son charme sans l'autre pour le partager.

Mais, quelle importance cela a-t-il finalement ? N'est-ce pas un atelier éphémère comme tant d'autres ? Avoir vécu son rêve quelque temps, même en petit comité, n'est-ce pas déjà fabuleux ? Le désenchantement n'est-il pas la fin normale d'une psychothérapie ? Oui certes, mais encore faut-il que celle-ci ait eu lieu. Heureusement j'assiste à un autre charme, celui du pouvoir de la parole. Les deux techniciens-cliniciens ont réalisé lors de la réunion précédant l'atelier qu'ils peuvent lui parler. Et je leur ai demandé de ne pas toujours répondre à ses demandes. Ils essaient. Ils y arrivent.

Perrin semble apprécier finalement leurs questions, et répond volontiers. Mais, ses difficultés d'élocution l'empêchent souvent de se faire entendre et il renonce facilement. Parfois, j'ai du mal à déchiffrer ce qu'il dit, j'essaie de deviner. Heureusement les neuropsychologues sont là. Elles lui ont beaucoup parlé, elles, depuis longtemps et ont appris à comprendre sa prononciation. Elles s'immiscent comme traductrices dans ce qui devient enfin un échange langagier interactif. Cette fois-ci c'est dans le transfert, non plus à la machine mais aux cinq psychologues, que Perrin parle au lieu seulement d'agir. Il n'est plus essentiellement en présentation de son image de D.J. (dans la dimension lacanienne de l'imaginaire) mais

également en monstration (dimension réelle lacanienne) dans l'échange de signifiance (symbolique).

PERRIN ET LA JEUNE FEMME

Perrin s'adresse plus particulièrement à l'une de ses deux assistants techniciens, une jeune femme, psychologue clinicienne stagiaire, qu'il semble avoir choisie comme interlocutrice privilégiée. Elle est d'ailleurs celle qui lui a parlé la première comme à un jeune homme et non plus comme à un D.J. de laboratoire.

Sa relation au deuxième stagiaire technicien-clinicien reste d'abord technique, puis semblera évoluer après quelques séances encore vers une relation transférentielle aussi. Mais ce stagiaire-clinicien aura la perspicacité de se mettre en retrait au début pour entériner le choix de Perrin.

Voilà donc le jeune D.J. muni d'une psychothérapeute (qui fera en même temps partie de l'assistance technique et du public, mais dans une moindre mesure) ; d'un assistant technique (qui fera en même temps partie de la psychothérapie et du public, mais dans une moindre mesure) ; puis d'un public composé de deux neuropsychologues (qui feront en même temps partie de l'assistance technique et de la psychothérapie, mais dans une moindre mesure), et pour terminer, de moi, une "*plus un*" qui viendra de temps en temps aider les cliniciens (et s'impliquera en même temps dans les trois premiers rôles, mais dans une moindre mesure).

Cette organisation est choisie par lui en fonction des obligations inhérentes aux besoins de la relation machine-analysant et à celles de l'institution (l'organisatrice invitante neuropsychologue intéressée par la clinique ; et sa stagiaire neuroscientifique qui est celle qui comprend le mieux le phrasé de Perrin). Il semble y avoir trop de monde dans cet atelier. Pour Perrin, il n'en est rien. Cela lui convient.

Il n'y a pas de salle assez grande disponible pour ajouter des analysants et former un groupe de jeunes gens avec leurs fauteuils roulants. Ce sera pour les prochains ateliers. Et pour Perrin, c'est une thérapie personnelle que les stagiaires avaient acceptée à la demande expresse de la neuropsychologue et du psychiatre de l'institution.

PAROLE, PAROLE...

Voici ce que Perrin répète en boucle à son public depuis le début des séances :

« Comme d'habitude, Je me lève et je te bouscule. Tu ne te réveilles pas. Comme d'habitude. Sur toi je remonte le drap. J'ai peur que tu aies froid comme d'habitude. Ma main caresse tes cheveux. Presque malgré moi comme d'habitude. Mais toi tu me tournes le dos. Comme d'habitude. Alors je m'habille très vite. Je sors de la chambre comme d'habitude. Tout seul je bois mon café. Je suis en retard comme d'habitude. Sans bruit je quitte la maison. Tout est gris dehors comme d'habitude. J'ai froid, je relève mon col. Comme d'habitude. Comme d'habitude, toute la journée. Je vais jouer à faire semblant. Comme d'habitude je vais sourire. Comme d'habitude je vais même rire. Comme d'habitude, enfin je vais vivre » (prononcé non comme un enfin de soulagement, mais plutôt comme un enfin bon puisqu'il le faut). *« Comme d'habitude. Et puis le jour s'en ira. Moi je reviendrai, comme d'habitude. Toi, tu seras sortie. Pas encore rentrée, comme d'habitude. Tout seul j'irai me coucher. Dans ce grand lit froid, comme d'habitude. Mes larmes, je les cacherai. Comme d'habitude. Comme d'habitude, même la nuit, je vais jouer à faire semblant. Comme d'habitude tu rentreras. Comme d'habitude je t'attendrai. Comme d'habitude tu me souriras. Comme d'habitude. Comme d'habitude tu te déshabilleras. Comme d'habitude tu te coucheras. Comme d'habitude on s'embrassera. Comme d'habitude. Comme d'habitude on fera semblant. Comme d'habitude on fera l'amour. Comme d'habitude on fera semblant »*.

Cela fait sens. Perrin vient d'avoir dix-sept ans. Son frère, vrai jumeau, s'éloigne de la famille pour connaître l'amour, pour apprendre un métier. Et lui, il reste à la maison et à l'Institut, *comme d'habitude*. Le futur paraît pire, quand il sera considéré comme n'étant plus adolescent il devra quitter l'institut. Et il n'y aura plus que la maison et ses habitudes restreintes. Il sait que dans la journée en semaine, il n'y aura personne.

IL N'Y A PAS QUE LES MOTS QUI FONT SENS.

En regardant les clips sur les ordinateurs de l'institution, de son domicile, ou dans l'atelier sur l'Iphone de sa jeune clinicienne, il peut voir danser les *Claudettes*. Perrin est admiratif de la jeune femme, entre autre parce qu'elle détient entre ses mains un trésor de savoir étendu sur les chansons. Elle possède un smartphone abritant la toile internet et ses précieuses données, dont *You tube* et ses clips. Claude-François avait inauguré l'accompagnement par des danseuses extrêmement dévêtues...

Dans ce domaine, du dénudement des danseuses de variétés, il n'a jamais été dépassé. Excepté en art contemporain (ballets, théâtre, peinture sur le corps humain, etc.), où le nu intégral peut s'offrir à la vue des spectateurs. Aujourd'hui, il faut aller au Moulin rouge ou autres Lidos pour voir des danseurs si peu couverts. Les accompagnatrices de *Cloclo* ne portaient souvent qu'un "string" pour le bas, et des fleurs sur les tétons des seins. Perrin est un adolescent pubère.

LE SENS D'ABORD, ENSUITE ÉVIDÉ JUSQU'AU SON

Quand je reviens trois semaines plus tard, Perrin échange beaucoup plus avec ses cliniciens. Le transfert opère toujours avec sa jeune psychothérapeute stagiaire. Mais, il semble maintenant se partager avec l'autre stagiaire clinicien.

Le dire dans l'atelier s'habille toujours du pré-texte de la chanson française dite Yéyé, des années 70. Entre deux démonstrations de sa très grande culture sur la carrière, l'œuvre et la vie des chanteurs disco, Perrin s'interroge, dans le transfert avec eux, sur la mort et la sexualité. Cela toujours sous couvert de demander par exemple des informations telles que la date et la cause de la mort d'un chanteur ou les détails de sa vie amoureuse. Informations qu'il connaît par avance. C'est presque toujours lui qui donne les réponses et il les utilise pour avancer masqué, très finement, très intelligemment, mais très protégé.

La séance se passe bien. Perrin fait toujours le D.J. mais parle un peu avec les cliniciens entre les chansons. Il chemine vers des questions existentielles, tout en évitant de parler ouvertement de sa propre histoire. À un moment donné le stagiaire clinicien le plus âgé (environ 55 ans) dit à Perrin que la dernière chanson date d'avant sa naissance (chanson du début des années cinquante). C'est la chanson *Parce que*, de Charles Aznavour. Perrin est-il remonté trop loin ? Sa réaction le donne à penser. Car il paraît considérablement désappointé par cette information chronologique, curieusement très déstabilisante pour lui. Le stagiaire a l'âge de son grand-père ; et voici Perrin demandant une chanson d'avant la naissance de ce dernier "*parce que...*".

UN INSTANT PSYCHANALYTIQUE

La jeune débutante clinicienne profite de cet instant de vacillement du Moi de Perrin pour proposer un changement dans l'atelier. Elle suggère d'écouter des chansons de Claude François, mais cette fois chantées par lui en anglais, puis ensuite par des étrangers dans des langues diverses plus ou moins hermétiques. De fil en aiguille elle en arrive à *My Way* de

Frank Sinatra. J'explique à Perrin que ce chanteur a réécrit les paroles plutôt que de les traduire, la chanson a pris un sens nouveau. Cela paraît le troubler. Devant sa perplexité je retiens mon envie de lui traduire les nouvelles paroles, qui pourtant ont une signification bien intéressante pour lui. Car en caricaturant, la chanson passe de « *je fais toujours comme d'habitude* » à « *je fais toujours à ma façon* ».

En voici un passage qui en dit long : *For what is a man, what has he got? If not himself, then he has naugh. To say the things he truly feels; And not the words of one who kneels. The record shows I took the blows. And did it my way!*

Car qu'est-ce qu'un homme, que possède-t-il ? Si ce n'est lui-même, il n'a rien. Pour dire ce qu'il ressent sincèrement ; Et non les mots de celui qui est à genoux. L'histoire retient que j'ai encaissé les coups, Et que je l'ai fait à ma façon !

LA DANSE IMPOSSIBLE

Un peu plus tard, en écoutant sa chanson préférée devenue en anglais *My way* par Nina Simone, au lieu de passer vite à une autre comme à son *habitude*, Perrin semble tomber en transe. Il se met à onduler très gracieusement des bras et du cou. Lui qu'une incapacité motrice cloue depuis toujours sur un fauteuil roulant et empêche d'avoir une prosodie vocale adaptée au verbal, ainsi qu'une gestuelle parlante... Lui Perrin, il danse !

Cela dure quelques minutes dont il semble émerger lentement avec effarement. « *Que m'est-il arrivé ?* », semblent nous demander un peu honteusement ses grands yeux écarquillés. « *Que t'est-il arrivé ?, comment as-tu pu faire ça ?* », semblons-nous lui répondre par nos regards stupéfaits mais émerveillés. Retrouvant nos voix, nous le félicitons, « *tu as dansé !* ». Lors des séances ultérieures, l'atelier continuera sur un mode davantage psychanalytique. Car Perrin, à partir de son épisode si gracieux de dépersonnalisation, abaissera de plus en plus ses défenses et parlera un peu de lui-même en direct (sans le masque des chanteurs). Il re-dansera d'autres fois, toujours un peu en transe, toujours assez ému *après-coup*, mais sans jamais retrouver le degré de grâce de cette première fois.

« *Les pulsions, c'est l'écho dans le corps qu'il y a un dire, mais ce dire, pour qu'il résonne, pour qu'il consonne, il faut que le corps y soit sensible et qu'il l'est, c'est un fait ! C'est parce que le corps a quelques orifices dont le plus important est l'oreille, que c'est à cause de ça que répond dans le corps ce que j'ai appelé La Voix* », nous a expliqué Jacques Lacan.²⁶⁸

²⁶⁸ Opus cité, .Séminaire *Le Sinthome*, leçon 1.

COMME D'HABITUDE, ON FERA SEMBLANT

Un autre instant clinique très émouvant de cet atelier est celui, dans l'avant-dernière séance, où le psychologue clinicien stagiaire emprunte la *lalangue* de Claude François. « *Comme d'habitude, on fera semblant* », dit la chanson... L'étudiant a saisi l'occasion du nouveau mode de gérer sa croyance de Perrin, durable, pour tenter une autre interprétation improvisée. Se bouchant le nez afin d'imiter la voix nasillarde de Claude-François, il chante en martelant quelques notes de sa deuxième chanson préférée : « *Le-lun-di-au-so-leil, c'est ! une ! chose ! que ! l'on ! ne ! ver- ! ra ! ja ! mais !* ». Perrin éclate d'un rire joyeux, un rire de jubilation.

Il sera également très ému quand il réussira enfin à faire lever, chanter, et même danser un petit peu, avec un entrain *Clocloesque* très scandé et peu élégant mais si sympathique, son public augmenté de Michaël Fourcade, le créateur de l'Orgue sensoriel, et ses psychologues au complet, à la fin de la dernière séance. Perrin demandera ce jour-là au clinicien de lui lire les paroles de ses chansons favorites en anglais. Et, il créera à l'occasion de cette demande un néologisme de circonstance "*Melodire*" mélangeant par sa prononciation particulière *Mélodie*, *Médine* (prénom reconstruit pour la circonstance de la stagiaire clinicienne), *me le dis*, et enfin *me le lire*. Ce néologisme, *Melodire*, deviendra plus tard le nom d'un futur atelier-orgue dans le vocabulaire de Perrin, puis de l'institut. Atelier prévu dès que l'Institut aura acquis son propre Orgue sensoriel.

En lisant les paroles en anglais, l'étudiant psychologue se mettra à déclamer, ce qui fera également exulter le jeune Perrin. Ainsi encouragés, les psychologues et l'organiste chanteront et danseront en chœur avec Perrin, en un bouquet final quelque peu bouleversant.

La psychanalyse de Perrin continue aujourd'hui avec son psychiatre. Ce dernier dit avoir été très favorablement impressionné par la transformation du jeune Perrin au cours de son atelier.

Analyse de la construction

Comment situer Perrin pour ce qui est de la métapsychologie freudienne ? Avançons ce qui n'est qu'un ensemble d'hypothèses toujours à remettre en question.

L'aspect répétitif du comportement du jeune homme pendant presque toutes les séances excepté les dernières, à la fois demandeur de l'atelier et annihilateur de celui-ci, aurait pu être le fait obsessionnel d'une pulsion anale. En effet paradoxalement Perrin veut utiliser un orgue mais refuse de faire lui-même de la musique, décevant en cela ses psychologues. Sa collection de chansons disco vient renforcer cette impression d'analité. Mais cela serait une hypothèse

recevable uniquement si l'on ne tenait pas compte du plaisir intense ressenti par Perrin lorsqu'il est D.J.

Malgré ces quelques traits obsessionnels, il semble davantage entraîné par une force hystérique avec sa recherche toujours exhibée et renouvelée de la chanson idéale. Perrin est boulimique de chansons. C'est donc principalement une pulsion orale qui le meut pendant de nombreuses séances, bien que son objet soit une chanson (objet vocal). Ensuite la pulsion invocante l'emportera. C'est du moins mon hypothèse en ce qui concerne la Topique.

Perrin se fait croire à lui-même, dans une révolte bien adolescente, qu'en évitant l'enseignement plus ou moins offert, plus ou moins imposé, par les adultes (il a pensé que les stagiaires allaient lui enseigner la musique) il pourrait décider entièrement de sa destinée. Nous sommes donc dans le déni et le refoulement comme défenses principales. C'est mon hypothèse pour la Dynamique.

Il semble vraisemblable qu'un excès d'écart entre son Idéal du moi et son Moi amène une tension difficile à gérer. Celle-ci se déchargerait dans l'agir du rejet des études. C'est mon hypothèse à propos de l'Économique.

À TE LIER ET L'INVERSE

Pour ce qui est de l'atelier, les cliniciens ont-ils eu tort de répondre à toutes les demandes de Perrin ? C'est à croire, puisque la psychothérapie commence avec leur premier refus. Il est à noter que cet instant est également celui de leur entrée en dialogue avec Perrin, et de leur reconnaissance des capacités langagières de ce dernier.

Est-il dommage qu'ils ne soient pas alors entrés enfin dans le jeu proposé par Perrin en dansant ou en chantant ? N'était-ce pas déjà un refus au démarrage de l'atelier, de ne pas danser ? Winnicott aurait peut-être dansé, lui, car il réclamait l'implication du psychanalyste dans le jeu. Oui certainement il aurait pu danser, si cela avait été un jeu. Le jeu dans l'intersubjectivité était un plaisir à prendre au sérieux, pour Winnicott. Car ce jeu créait un plus de réalité. La psychanalyse winnicottienne consiste souvent en deux personnes qui jouent ensemble non pas un jeu-game mais un jeu-playing, forme progressive qui trouve son plein emploi avec l'interprétation. "*L'analyste qui ne saurait pas jouer empêcherait (l'analyse)*" selon Donald Winnicott. L'interprétation soutient pour cet auteur l'expérience du jeu, et non pas comme chez Sigmund Freud, la connaissance de soi.

Mais, c'est l'hypothèse de notre analyse, au départ Perrin ne jouait pas.

Il vivait simplement une réalité qui s'offrait à lui. Il réalisait son désir et ne voulait pas s'en priver. Mais ensuite, voyant que cela ne prenait pas, qu'il n'y avait pas de réponse, pas

d'adhésion de son public, pas de croyance, pas de transfert, il aurait pu s'arrêter et tenter de parler. Le silence des thérapeutes n'est-il pas habituellement une invitation à parler ? Mais, ses moyens physiologiques d'élocution ne lui permettaient pas d'atteindre les cliniciens. Les stagiaires se sont réfugiés d'abord dans leur tâche électronique en tournant souvent le dos à Perrin. Cela, ce n'était pas un refus inscrit dans le langage. C'était une fuite dont ils se rendaient à peine compte. Et le D.J. s'est retiré, la fête était finie.

Il semble que les cliniciens aient été très inhibés au départ (paralysés eux aussi, mais psychiquement) par le fait qu'ils ne comprenaient pas la prosodie du jeune garçon. Il est quasiment ahurissant qu'ils aient entendu ses demandes de chansons sans entendre le sujet en lui. Pour eux, Perrin était en état végétatif, sans prosodie, sans langage d'aucune sorte ni verbal ni autre. Et cela malgré le fait qu'ils soient allés le chercher devant un ordinateur, dans sa classe, le premier jour.

Mon hypothèse est que sans prosodie reconnaissable il était très difficile de lui parler. *La Voix* réelle s'entendant en lieu et place de ses appels, cela favorisait une fuite des cliniciens vers la « passion de l'ignorance » lacanienne. Il semble que lorsque nous ne pouvons réussir à supposer du sujet en l'autre, à croire en ce sujet, il se produit en nous une réaction de défense langagière : une bascule psychique nous permet d'envisager cette personne comme Réelle, comme non subjectivée, comme une chose. Pour le dire autrement, nous pouvons considérer en toute sincérité quelqu'un comme un simple corps, si le besoin s'en fait sentir. C'est ainsi qu'un chirurgien peut découper une personne vivante sans états d'âme.

Les cliniciens étant pourtant venus dans le but inverse, c'est-à-dire pour parler avec Perrin, se rendent compte d'un fort *malaise*, pour reprendre le mot de Freud (*malaise dans la société*), mais ne sont plus à même de réaliser ce qui se passe, ou plutôt ne passe pas. Le regard de Perrin ne peut à lui seul les convaincre, ils ne le voient pas. Car ils ont basculé dans une forme de paranoïa passagère et ciblée, où la croyance et son questionnement laissent place à la certitude. Il n'y a là que du sens, pas de signifiante. Et l'absentéisme de succéder à ce que Jean-Luc Nancy nomme l'*absent-théisme*²⁶⁹. Il n'y a pas de grand Autre pour se pencher sur l'atelier, pas de Logos, et tous le désertent.

Mais revenons à l'instant heureux où l'atelier repart avec l'entrée dans le dialogue.

Si à ce moment-là non plus aucun des psychologues présents dans l'atelier, y compris moi, ne ressent, l'impulsion de s'impliquer en dansant ou en chantant, c'est peut-être parce que

²⁶⁹ Jean-Luc Nancy, *La décloison*, Paris, Galilée, 2005.

justement le langage verbal prend alors, par un mouvement de balancier inverse, le dessus sur la musique des chansons, puisque de prosodie il n'y en a toujours presque pas d'audible. Perrin ne nous offre que très peu de prosodie reconnaissable, à part celle des chanteurs enregistrés. Heureusement, nous tous découvrirons petit à petit, au fur et à mesure des échanges, et grâce aux traductions des neuropsychologues, qu'il en possède néanmoins bien une de prosodie. C'est une prosodie bien particulière connue de lui seul et de quelques proches, qui deviendra progressivement une prosodie –à nous–, entre nous.

Mais avant cela, en l'absence de cette reconnaissance de prosodie, ce sont principalement les paroles des chansons qui frappent les cliniciens. Et le langage verbal éclipse à ce moment-là toutes les autres formes de langage présentes ou absentes, reconnaissables ou non, à l'intérieur de l'atelier.

Les paroles des chansons choisies par le jeune garçon sont éloquentes (cf ci-dessus), surtout si l'on imagine que Perrin nous les adresse. Parlait-il à travers elles ? Est-ce pour les dire qu'il nous en martèle les tympans ? Quoiqu'il en soit, les psychologues ont basculé leur attention auditive de l'effroi précédent (devant l'absence de la prosodie recherchée) à un mode d'écoute axé essentiellement sur le sens véhiculé par le langage verbal, et ainsi ils entendent soudain les paroles de ces chansons.

La psychothérapie de Perrin est enfin lancée, car grâce à cette écoute, même si elle vise le sens –avant tout–, ce qui n'est guère lacanien, la parole du jeune homme pourra petit à petit se mêler à la conversation. Son dire, celui qu'il dit –lui– à sa manière bien personnelle même s'il s'aide des chansons, viendra proposer du sens, mais pas exclusivement. Cette écoute focalisée particulièrement sur le sens n'empêche pas une écoute secondaire simultanée, celle de la façon, du style de Perrin. « *Le style c'est l'homme (...) à qui l'on s'adresse* »²⁷⁰.

Un peu comme lorsque l'on écoute un duo de cordes (violon et violoncelle, par exemple) il y a deux voix. L'une est en nuance *forte*, l'autre en *piano*. Le thème est exposé d'abord au violon, puis au violoncelle, ou vice versa. Mais dans les deux cas, nous entendons les deux instruments, même si l'un est mis en avant au détriment de l'autre. La manière particulière du dire de Perrin comporte du Réel, comme pour tout un chacun. C'est beaucoup plus accentué chez lui pour ses auditeurs. En fait il s'agit ici plutôt d'un trio. Le trio R-S-I, anéanti par le trop de Réel, était inaudible. Mais maintenant, Symbolique et Imaginaire écoutés aussi, sont enfin entendus, par nous. Et donc, ils peuvent enfin se manifester –pour nous– dans la palette étrange des nuances et des couleurs vocales de Perrin. Le Réel de *La Voix* est toujours là,

²⁷⁰ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 10.

mais il est masqué par du semblant que Perrin nous donne à croire, et ne transparaît plus que par un poinçon infime pourtant présent. L'articulation du *trio* des voix de Perrin opère enfin sur l'audition des cliniciens leur permettant de *l'entendre*. Son objet *Voix* est couvert pour les psychologues, sans être pour autant éteint.

ATTRIBUTION ET EXISTENCE

Il est envisageable que sans entendre de prosodie dans la voix de l'autre, nous soyons privés de la croyance nécessaire au langage.

Pourquoi ne pas avoir jugé sur les informations concrètes apportées par l'institution dans le curieux cas de cet atelier, plutôt que sur un soi-disant manque de prosodie ? Peut-être parce que nous jugeons dans un ordre non chronologique mais logique. Et dans le *principe de plaisir* décrit par Freud, nous donnons la primauté à notre jugement d'attribution sur notre jugement d'existence. Si nous n'avons aucun plaisir à entendre quelqu'un, alors cette personne ne peut être jugée existante dans notre esprit. Aucun sujet-de-l'inconscient de ce "quelqu'un", ressenti à tort comme indivisé, n'ek-siste jusqu'à nous.

En l'absence d'une ouïe pour l'entendre, la prosodie dans la voix de Perrin, ne transmet pas son plaisir ni n'en procure. Elle ne peut donc être jugée plaisante ; et donc elle n'existe pas pour les cliniciens. Sans jugement d'attribution, il n'y a pas de jugement d'existence.

En retour, le garçon empêche ses psychologues de lui parler dans la longue première phase de l'atelier en occupant l'espace sonore par des chansons défilant les unes après les autres. Il n'était donc peut-être pas non plus très disposé à entendre la prosodie de leurs voix dont les manifestations étaient rares, et pour cause.

LES INSTANTS CLINIQUES

Un instant clinique remarquable dans cet atelier musical est celui où le jeune D.J. paraît très désappointé parce que le clinicien, qui a l'âge de son très jeune grand-père, lui dit qu'il n'était pas encore né quand l'une des chansons a été écrite. Perrin lui demandait comme à son habitude les dates concernant les chansons choisies par lui. En général Perrin connaissait déjà les réponses et se réjouissait par avance de rappeler des souvenirs à son public. Mais là, nous pouvons penser qu'il a enfin mal préparé son travail de D.J. Il est remonté trop loin dans le temps, à son grand étonnement. Nous voici enfin arrivés au moment où il ne sait plus ce qu'il dit à travers son choix de chansons.

Perrin préparait minutieusement ses prestations de D.J. Chacun de ses choix faisait sens. Et soudain cette base solide lui fait défaut, et le Moi de Perrin de vaciller un court instant. Il a préparé une chanson en trop : "*Parce que*". Cette chanson de Charles Aznavour se trouve être une chanson déplacée. Et Perrin se retrouve sans son *Parce que*. Comme *la rose* de Silésius, son dire est *sans Pourquoi*. Il n'y a plus de *Parce que*. Le sens fait soudain défaut. Le manque-à-savoir se révèle.

La jeune clinicienne lui offre habilement de remplacer le sens du "*Parce que*" par de la signifiante. À savoir qu'elle profite de cet éclatement du sens pour introduire les chansons en langues étrangères. Autrement dit, elle propose du sens en attente, du supposé-sens. Ensuite, elle remplace le chanteur. La voix change aussi, bien évidemment ...évidemment. C'est toujours du Claude François, mais ce n'est plus lui.

Le moment de désarroi de Perrin est suivi d'un remaniement moïque. C'est du moins l'hypothèse de cette analyse : Perrin est capable d'accepter l'intervention de la clinicienne dans son programme hyper préparé car son rapport à l'objet *Voix* a chancelé. Un effet de subjectivation a pu suivre l'instant de sidération. Car l'acceptation des nouvelles voix et des nouvelles langues montre une décision de croyance et de supposition. Perrin a vu sa belle assurance en une chronologie des rengaines tranquillissantes s'effondrer. Mais il a su, avec les deux analystes débutants, dans la confiance du transfert, voiler la sidération venue de cette déchirure. Ce voile d'espoir a été à son tour percé du doute et de l'interrogation, et l'avènement de l'inespéré a eu lieu.

PARCE QUE

Dans l'atelier entièrement dirigé par lui dans la presque jouissance, brutalement Perrin ne croit plus en son "*Parce que*". Son adhésion trop forte au fantasme est ébranlée. Approchant trop près de "*la bonne voix*" et du désespoir par exaucement, il a été sidéré par un "dé-menti". Le bouchon de certitude qui empêchait le poinçon invocant a sauté et le trou du point sourd s'est dévoilé un instant, dans une perte de confiance momentanée, permettant une "résonance" plus importante et l'ouverture d'un Passage jusque-là invisible : le tsunami des signifiants maîtres déferlant via l'orgue sensoriel en chinois, avec des sonorités inouïes, s'y est engouffré, créant un voile nouveau de confiance permettant à Perrin de ne plus être sidéré et happé par le vide. L'éraillé du timbre troublant de Nina Simone (chantant la version *My way* de *Comme d'habitude*) est venue enfin écorcher ce voile d'un poinçon de doute, permettant une croyance nouvelle.

RETOUR À UNE "ASSEZ BONNE" VOIX

J'avais dit à Perrin que le sens changeait avec certaines reprises étrangères, telle *My way de* Franck Sinatra. Et, il avait peut-être pu entendre que j'étais intéressée par ce nouveau sens différent et inconnu de lui. Forcé de réélaborer son rapport à *la Voix*, par une sidération due à la dés-illusion, il a entendu les nouvelles prosodies étrangères favorisant une nouvelle confiance et adopté un élargissement de l'espace (de la France au Monde) et des signifiants blancs venus de nombreux pays²⁷¹. Le manque à être de sa j'ouïs-sens Clocloesque reste à jamais inatteignable car les traductions non seulement ne retrouvent pas l'*objet* mais amènent un "plus" de perte en apportant du sens nouveau. Une nouvelle croyance a favorisé une restructuration des croyances de Perrin, comme le montre sa nouvelle souplesse d'esprit. Ce n'est pas le fantasme de Perrin qui a vacillé, en fait, c'est sa croyance en ce fantasme qui a vacillé. La quasi-certitude en certaines idées arrêtées de Perrin titube, et il s'en trouve libre de croire autrement, et ailleurs.

QUAND LA CROYANCE VACILLE, LA MUSICALITÉ PEUT DANSER

Que veut dire la transe-danse de Perrin ? Cette analyse défendra l'hypothèse qu'elle n'a rien à narrer. Mais pourtant, elle est langagière et elle a quelque *Chose* à dire. Perrin a dit quelque *Chose* avec son corps, en dansant dans ce que nous avons appelé "musicalité" : il a « *élevé l'objet au rang de la Chose* ». ²⁷²

Sa danse se situe dans l'intersubjectif du langagier. Jacques Lacan nous l'a expliqué²⁷³ : « *Je parle avec mon corps, et ceci sans le savoir. Je dis donc toujours plus que je n'en sais* ». La subjectivité triangulée s'est mise en suspens. Et Perrin, avec son langage duel fait de la musicalité de la Jouissance-Autre, a improvisé pour nous un solo.

Enfin détendu, enfin en confiance, ayant abaissé ses défenses moïques basées sur des croyances, il a pu *entendre* dans le chant de Nina Simone l'écorché lyrique de cette voix éraillée surprenante pour lui. *Voix* réelle, articulée –mais non collée– au symbolique de mots étrangers incompréhensibles, et aux images blanches ainsi véhiculées. Dans la confiance du

²⁷¹ Il existe plus d'un millier d'interprétations, dans des dizaines de langues, de *Comme d'habitude*.

²⁷² Jacques Lacan, (1959), « *l'objet.../... élevé à la dignité de la Chose* », Le Séminaire *L'éthique de la psychanalyse*, Livre VII, Paris, Seuil, 1986, p. 142-143.

²⁷³ Opus cité. Séminaire XX, *Encore*, 1972-1973, publié en 75.

principe de plaisir, il s'est laissé dériver loin du sens, vers le monde des affects et des impressions véhiculés par la musique, dont un trop plein l'a emporté en un quasi-orgasme musical. L'insouciance rare de ce moment de désobjectivation protégée a permis à Perrin d'atteindre une grâce qui est impossible pour son corps lorsqu'il est davantage sous le contrôle de son Moi.

LE SPINARIO

En ce qui concerne l'impossibilité de retrouver ensuite la même grâce, Jean-Michel Vivès nous en donne une explication dans son article *De la haine du théâtre et du comédien*, de janvier 2006. Il y rappelle une situation exposée par Heinrich Von Kleist²⁷⁴ :

« il y a quelque trois ans je me baignais en compagnie d'un jeune homme dont la silhouette s'auréolait d'une grâce merveilleuse. Il devait être à peu près dans sa seizième année, et c'est de très loin seulement que l'on pouvait apercevoir, suscités par la faveur des femmes, les premiers symptômes de la coquetterie. Il se trouvait que nous avions vu peu de temps auparavant, à Paris, l'Adolescent qui s'ôte une épine du pied, le Spinario [...]. Un regard qu'il jeta dans une grande glace, à l'instant où, pour se sécher, il posa le pied sur un escabeau la lui rappela ; il sourit et me fit part de sa découverte. En fait, je venais au même instant de faire la même ; mais, soit que je voulusse mettre à l'épreuve sa confiance dans la grâce qui l'habitait, soit que je voulusse remédier quelque peu à sa coquetterie, je me mis à rire et lui dis qu'il avait des visions ! Il rougit et souleva son pied pour me faire voir ; mais, comme on aurait pu aisément le prévoir, cet essai échoua. Troublé, il le refit une troisième et une quatrième fois : en vain ! Il était hors d'état de refaire ce mouvement ».

En passant par la mésaventure de cet éphèbe, Jean-Michel Vivès analyse pour nous ce qui empêche Perrin de danser une deuxième fois avec autant de "duende". *« Le jeune homme est perdu dès qu'il prend conscience de la grâce qui habite son geste : l'illusion devient impossible. Grâce qui lui devient interdite car elle n'existe justement que pour autant qu'elle n'est pas sienne, mais seulement le hante, étrangère, intouchable absolument ».*

Nous soulignerons que Perrin était là dans un lieu psychique où les idéaux sont exclus. Mais par contre, le plaisir et son principe y règnent sur un monde d'impressions et de sensations

²⁷⁴ Heinrich Von Kleist, *Théâtre de marionnettes*, Paris, Sillages, 2010.

corporelles, comme chez les impressionnistes décrits ci-dessus par Lyotard. Jean-Michel Vivès ajoute qu'en recherchant ensuite délibérément à reproduire les gestes exquis, l'éphèbe n'est en fait qu'à la poursuite d'une image enrayée, celle d'un Moi idéal, dont les caractéristiques à jamais figées entravent le Sujet et sa course.

À son réveil au Logos, Perrin a ressenti ce que Jacques Lacan a baptisé « *l'hontologie* », dans son séminaire *L'envers de la psychanalyse*. Pour Lacan une « *honte de vivre* » caractérise le Sujet moderne²⁷⁵. Et quant à la danse, voici ce qu'il en dit « *Il y a quelque chose quand même dont on est tout à fait surpris que ça ne serve pas plus, non pas au corps, mais que ça ne serve pas plus le corps comme tel, c'est la danse. Ça permettrait d'écrire un peu différemment le terme de "condensation"* »²⁷⁶.

Ici la condensation du transfert a ouvert place à de la « condensation », pendant quelques minutes. Les deux neuropsychologues nous ont expliqué que cette danse si gracieuse avait été rendue possible par la mise en sommeil du cerveau supérieur de Perrin (abritant les zones du langage), laissant le contrôle de son corps à son cerveau le plus archaïque. Du signifiant a frôlé le Réel dans cet atelier.

LA VOIX DU SON MAÎTRE

Les cliniciens ont "su poser" que Perrin parlait. Quand la jeune clinicienne s'est alors mise à lui parler comme l'on échange avec un supposé *parlêtre*, sa propre prosodie a changé. Et la Voix de Perrin a pâti d'un *Ausstossung* bien tardif mais freudien, un "Non" au service du "Oui". Il a enfin été *entendu*. Il a lui aussi *entendu* et s'est fait *entendre*.

L'objet Voix a été ensuite volontairement re-convoqué et simultanément révoqué quand le clinicien s'est prêté au jeu de son analysé, —alors devenu analysant—, et a chanté pour lui avec le nez pincé, en se moquant gentiment de la voix nasillarde de Claude François, et de celle de Perrin par la même occasion de façon à peine déguisée. Il a singé *la Chose* sous le couvert d'un masque. Et Perrin de jubiler de s'être ainsi *fait entendre*. La pulsion invocante qui règne dans cette fin d'atelier ramène un plus de subjectivation. Perrin jubile et il est accompagné en cela de son parterre de psychologues, ravi dans tous les sens du terme.

QUI INVOQUE QUOI ?

²⁷⁵ Lire David Bernard, 2011, *Lacan et la honte, De la honte à l'hontologie*, Étude Psychanalytique, Paris, Champ lacanien, 2011. Et opus cité, Jacques Lacan, 1969-1970, Le Séminaire, *L'Envers de la psychanalyse*, 1975.

²⁷⁶ Jacques Lacan, Séance du 11 Mai 1976, Séminaire 1975-1976 *Le Sinthome*, inédit (op. cit.).

Mais qui invoque quoi dans cet atelier ? C'est le grand Autre qui est invoqué, c'est le Logos lui-même, mais par qui ? ...Perrin ? Est-ce lui ou bien le psychologue stagiaire qui a chanté en se bouchant le nez ? Et qui, ici, mène la danse et l'analyse ? Ce sont eux deux, Perrin et son clinicien enfin chanteur dans le transfert. La pulsion invocante est celle du transfert, nous a expliqué Christian Fierens, et tous les présents sont éclaboussés par la joie de cette *sublimation* à deux. Car il est possible de donner ce nom grandiose à cette petite singerie subjectivante. Il s'agit en effet d'une inter-prétation qui voile et dévoile le Réel. Elle ne révèle aucun secret, contrairement à ce que l'imagerie de la littérature psychanalytique attend parfois. Mais chacun des deux protagonistes prête sa *Voix* à l'autre. Et ce Réel, une fois réintroduit volontairement dans la chanson (mais de façon pacifiée) en permet l'éclatement du sens. Car une fois dédramatisées, les paroles des chansons peuvent être entendues autrement. Elles ne signifient plus uniquement le dépit d'un jeune homme dans le manque de la frustration. Maintenant, elles sont poinçonnées du trou de la castration.

Notons en conclusion de cette analyse que la création de Perrin, le mot *Melodire*, issu d'un retrait du sens et du Logos dans l'atelier, paraît être ce qu'Alain Didier-Weill appelle dans *Un Mystère aussi lointain que l'inconscient*, à l'instar de Jacques Lacan, une création *ex nihilo*, bien qu'il s'agisse d'un néologisme. Car il s'agit d'un signifiant nouveau, symbole nouveau, surgi justement du lieu-même où les symboles n'existent pas. Un désert a-symbolique, le Réel où rien n'ek-siste, a donné naissance et exclut immédiatement son antinomique. Le psychanalyste Jean-Daniel Causse compare ce mécanisme à la notion de *Tsimtsoum* développée par Marc-Alain Ouaknin²⁷⁷.

Il nous faut maintenant revenir à nos réflexions théoriques pour tenter de mieux observer ce qui s'est passé dans cet atelier quand les psychologues cliniciens de Perrin ne l'entendaient pas. Et essayer aussi de mieux voir comment la situation a pu se retourner, basculer. Cet exemple de surdité totale se transformant en *point sourd* peut-il soutenir une théorisation ?

²⁷⁷ Op. cit.. Marc-Alain Ouaknin, *Tsimtsoum : introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin Michel, 1992.

DE LA NÉVROSE A L'AUTISME

Qu'est-ce qui peut faire basculer le langage d'une dimension à une autre comme dans l'atelier musical de Perrin ? Cet écrit ne peut répondre à ce stade que par ceci : c'est une nécessité, celle de sortir de la sidération. Perrin est d'abord doucement déstabilisé dans ses certitudes par l'analyse. Mais l'on pourrait penser que -chez l'infans- la prosodie maternante opère elle-même ce trauma structurant.

Comme nous l'avons vu précédemment le sujet de l'inconscient naît d'un trauma structurant et divisant : ce pourrait-être celui de la déchirure invocante de la prosodie maternante. Ensuite, une fois ce Passage ouvert, une collection d'images premières, en devenir, commence entre les deux jugements freudiens. Quel est ce devenir ? Et où sont les signifiants zéros ?

Notre hypothèse est ici que les signifiants zéros présents dans notre "Passage Invocant Invisible" sont d'abord des "images sonores en devenir", c'est-à-dire des "représentations de sonorités", qui se diviseront entre symboles et images quand les "représentations de représentations" apparaîtront, à la sortie du Passage.

Alors seulement, les signifiants pourront apparaître *après-coup*, sous forme de S_{Un} , S_{Deux} , etc. Est-ce à dire que les représentations apparaissent avant le symbolique ? Non, car nous l'avons abordé avec Antonin Artaud et grâce aux travaux de Frédéric Vinot sur le rythme²⁷⁸, pour nous ici dans cet écrit, le rythme est la première pierre symbolique du langage, permettant de remarquer les premiers découpages du temps, sous forme de coupures seulement sonores ou sono-tactiles (in utéro), dans la voix de la mère.

Cette proposition ne nous a pas empêché d'adopter ici l'hypothèse de Serge Leclair et d'Alain Didier-Weill, selon laquelle il existe une forme de signifiance en devenir avant le Logos, car le rythme s'il est symbolique n'est pas logos, car il ne comporte pas de signifiants. Il prépare cependant la signifiance, il est structuré.

Il peut être sidérant. Mais il faut quelques éléments de réel qui pourront se transformer en futurs signifiants (qui sont là encore réels puis deviendront plus tard symboles en épousant le rythme. Et plus tard encore, ils se métamorphoseront en symboles de symboles et

²⁷⁸ Dans ses cours de Master 2 en 2014-15, à l'université de Nice.

"représentations de représentations"). Mais il faut d'abord selon nous, le "mal entendu" de ce futur « *signifiant sidérant* »²⁷⁹ qu'est, pour nous dans cet écrit, le rythme. C'est à dire une surdité et une confiance pour enjamber ce réel. Où trouver cette confiance ? La voix maternante nous paraît être une "bonne" adresse, puis après pincement du doute une "assez-bonne" adresse.

Nous pouvons répondre que dans le rapport du signifiant zéro (oublié mais implicitement présent) à une chaîne d'autres signifiants, la condensation d'"accords" prosodiques viendra répondre au malentendu, comme l'a dit le poète Charles Baudelaire. Les accords des signifiants musicaux chantonnant à deux voix pour une *Voix*, se déplacent sur les rythmes choisis ou inventés de la mélodie de la prosodie duelle. Les "accords" et leur danse faite de musicalité sont une confiance et un désir en mouvement. Et la confiance appelle la confiance.

L'offre de voix dans le malentendu par un être divisé appelle à la confiance et au désir d'entendre mieux, désir d'entendre l'objet, "*l'a-Voix*". La prosodie maternante divise. Elle surgit quand on ne l'attend pas, coupant le jeu réflexe, et nous sidère. Elle offre ce dont on ne veut pas, et qu'elle n'a pas : la *Voix*²⁸⁰.

Voyons maintenant si ces avancées peuvent nous aider dans une pathologie psychique plus lourde avec le petit Papin, dans un deuxième atelier d'Orgue Sensoriel.

²⁷⁹ Op. cit., Alain Didier-Weill, Un mystère plus loin que l'inconscient.

²⁸⁰ Une définition de l'amour selon Lacan est : « *Donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas* ». Jacques Lacan, 2000, Le Séminaire (1964-1965), Livre XII, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Paris, Roussan, 2000.

PAPIN ET LA BRÈCHE MUSICALE

La vérité surgit de la méprise

*Jacques Lacan*²⁸¹

Papin, jeune adolescent de treize ans, vient tous les jours dans le même Institut spécialisé dans les problèmes de psychomotricité car il souffre, au moment de l'écriture de ces lignes, en plus d'une forme de souffrance psychique dite "autistique", d'une malformation orthopédique.

Il est entré dans l'Institut avec un diagnostic d'autisme car il évite le regard, la voix, et tant que faire se peut la présence d'autrui. Mais il ne confond pas les personnes. Et, il se comporte autrement chez lui, et dans son atelier de psychomotricité. Quand il est en très grande confiance, il communique affectueusement avec sa psychomotricienne, et sa famille proche, mais de façon duelle. C'est-à-dire que malgré son âge et sa connaissance du français, il s'en tient à une *lalangue* où la signifiante est prosodique et duelle, avec des mots privés. Par contre, il fuit la verbalisation triangulée de la castration symbolique, bien qu'il possède du vocabulaire et les règles nécessaires à son emploi. Dès qu'il aperçoit quelqu'un en dehors d'une situation sécurisée par la chaleur d'une sorte de bulle maternante, même une personne connue, même sa psychomotricienne ou un proche, il panique et se renferme sur lui-même avec des gestes stéréotypés agités, et une logorrhée incompréhensible.

La psychomotricienne de Papin accepte l'idée de sa neuropsychologue d'intégrer dans son atelier bien protégé un Orgue sensoriel, dans presque les mêmes conditions que celui de Perrin ci-dessus, à savoir avec quatre psychologues, dont deux cliniciens, et enfin le psychiatre-psychanalyste de Papin et moi-même en supervision. C'est à dire une petite "armada psy".

Papin oubliera un peu notre présence pendant plusieurs séances de réassurance où la psychomotricienne procède à sa passionnante séance de soins corporels et psychiques, tout en chantonnant en *lalangue* avec Papin entre des chansons diffusées par l'Orgue. Mais petit à petit, Papin avance vers l'appareil. C'est la musique qui l'attire, il aime les chansons. Et il apprécie la liberté de jouer avec l'Orgue.

²⁸¹ Op. Cit. 1953-1954, Le Séminaire *Les écrits techniques de Freud*, inédit.

Après une dizaine de séances, à la fin de l'atelier, Il finira même par parler *lalangue* avec l'un des psychologues qui s'approchera de lui en imitant la psychomotricienne dans ses manières très tactiles, et son usage important de la prosodie, tout en acceptant les quelques interventions verbales des autres psychologues, sans paniquer. Il a accepté le regard, la voix et le langage, en faisceaux dirigés vers lui, de parfois sept personnes discutant doucement de lui, et avec lui.

Retour à la théorie, autisme et langage

Revenons à un peu de théorie pour mieux entendre Papin.

Il est intéressant de noter que l'une des rares pathologies pour lesquelles nous n'aurions peut-être pas avancé du tout, en affirmant que nous pouvons parler musicalement, est l'Autisme lourd, celui où la personne serait emmurée dans une impossibilité totale d'entendre l'autre. Ces "autistes"-là aiment généralement la musique enregistrée ou très répétitive, mais refusent souvent la prosodie spontanée. Ces personnes ne pourraient donc pas bénéficier de l'effet subjectivant d'une prosodie inouïe, semble-t-il. Dans les cas graves ils parlent sans prosodie, comme s'ils adressaient des ordres vocaux à un ordinateur ou un autre outil. L'orgue sensoriel en étant un (d'outil-ordinateur) pourrait permettre de mieux différencier la machine et l'"autre". Il faut toutefois être très prudent avant d'avancer que quelqu'un ne possède pas de prosodie musicale, n'en entend pas ou n'en écoute pas. Le cas de Perrin prouve qu'il est très facile de se tromper, dans un sens comme dans l'autre. Les musiciens contemporains ne disent-ils pas qu'il faut beaucoup de prudence pour décider de ce qui est musical ou pas ?

Parmi les autistes très lourds, il y a ceux qui auraient refusé d'entrer dans le Passage Invisible Prosodique, c'est-à-dire auraient opté pour des refus drastiques devant les choix de l'Attribution freudienne et de l'Aliénation lacanienne, alors qu'ils auraient pu supposément ne pas le faire. Mais, rappelons-nous que le refus est un acte subjectif. S'il y a eu "refus" conscient, c'est donc qu'il y a eu Sujet conscient. S'il y a "refus inconscient", c'est bien qu'il y a eu un Sujet de cet inconscient.

Bien évidemment nous pensons aux plaintes des mères d'enfants autistes qui se sentent injustement accusées de ne pas avoir su inviter leur bébé à entrer en dialogue avec elles. Cela peut arriver, de l'avoir fait. Et cela n'est pas forcément blâmable, loin s'en faut, car ce n'est pas toujours aussi aisé qu'il y paraît. Mais, le travail du psychologue n'est pas de dénoncer qui que ce soit car il ne sait pas, et risque bien de projeter. C'est plutôt d'aider ces mères, par la

psychanalyse par exemple, comme le propose Marie-Christine Laznik, qui serait œuvre de psychologue : aller voir -avec les parents-, puis -sans-, s'il est faisable ou non d'entrer en relation avec l'infans, et de le tenter du moins. Mais pour cela il faut détecter et orienter au plus tôt les cas dits "à risques" vers des lieux où des Golse, des Roussillon, des Maleval, Rey-Flaud, Laznik et autres Inês Catão exercent. C'est une urgence. Nous savons qu'un bébé plongé dans le noir trop longtemps devient aveugle. Et, c'est la même chose pour le langage. Les enfants sourds, plongés dans un noir sonore, devenaient autistes ou gravement déficients mentaux avant que l'on fasse l'effort d'oublier la chimère d'un langage "naturel" pour leur parler "autrement", non vocalement. Il n'est pas impensable de trouver un jour comment parler "autrement" aux bébés autistes, et les chercheurs en psychanalyse semblent être sur la bonne voie (voix).

Par contre, il est probable que les méthodes de mise en place de réflexes-conditionnés ne soient intéressantes psychiquement que dans la mesure où elles sont l'occasion d'une médiation psychologique.

Les psychanalystes-chercheurs et l'autisme

MARIE-CHRISTINE LAZNIK

Pour Marie-Christine Laznik, la pulsion invocante se mettrait en place avant la pulsion orale. Et si cela ne se produit pas, les berceuses que l'on chante aux nourrissons sont pour elle l'offre prosodique idéale pour appeler à la vie psychique un bébé trop peu adhérent, trop peu "croyant". Elle compare le "*mamanais*", babil des nourrices brésiliennes à la *lalangue*. Nous la suivons de près dans cet écrit sur cette question, même si nous ne savons juger de la primauté de l'une ou l'autre pulsion. Il est à noter néanmoins que le nouveau-né apprécie immédiatement le lait maternel et que l'Attribution freudienne est formulée par Freud en des termes de pulsions du besoin comme "*je le garde ou je le rejette*". Laznik aurait cependant forcément raison si la pulsion invocante commençait son parcours "avant-coup" : *in utero*.

Inês Catão²⁸², elle, pense que le bébé dit "autiste" est resté bloqué dans le partage de *la Voix*, et n'a pas pu se créer son propre "*point sourd*", ni son propre objet *petit a* de l'invocation. Cet écrit pourrait aller dans son sens en ce qui concerne le petit Papin qui, en confiance, partage la *Voix*. Il semble ne pouvoir interagir pratiquement qu'à partir de ce mode là. Mais pour nous ici, la *Voix* ne peut se partager qu'une fois créée. Le *point sourd* de chacun devrait logiquement être déjà en place chez les protagonistes de la Jouissance-Autre et le nœud borroméen déjà en place, sans nouage. Néanmoins, nous pouvons supposer que le point sourd du dit "autiste" dysfonctionne, puisqu'il peut s'en séparer beaucoup plus facilement que d'autres. À moins que ce ne soit plutôt sa fonction de Confiance qui dysfonctionne. Nous avons eu la très grande surprise de constater que Papin, lorsqu'il a été en confiance, au point de parler *lalangue* avec l'un des psychologues de l'atelier en plus de sa psychomotricienne, a consenti à échanger en passant par le jeu musical quelques phrases avec les autres psychologues et les superviseurs en mode verbal. C'est-à-dire qu'il n'est pas prisonnier du "partage de la *Voix*", il peut s'en dégager. Mais il ne le peut pas s'il n'est pas en confiance, car celle-ci (sa confiance) supporte mal le percement du doute qui le conduit à la croyance. C'est une hypothèse de notre présent écrit.

Cela implique pour nous, dans ces lignes, que la fragilité de Papin serait davantage située dans la stabilité de sa Confiance. Il faudrait toujours le réassurer, le protéger. C'est pourquoi il nous semble qu'accentuer avec lui le travail prosodique est crucial, avant de procéder à des développements verbaux qui se videraient de substance (d'adhérence psychique et de signifiante) si la confiance et la prosodie (re)disparaissent.

Le clinicien, après avoir commencé par railler les manières maternantes de la psychomotricienne, a eu le bon réflexe d'y avoir recours lui-même. Nous constatons ici avec Papin que c'est d'abord la prosodie tactile et vocale du psychologue, qui lui a permis d'aller ensuite vers la croyance et les signifiants verbaux. Papin a-t-il inventé un nouveau signifiant dans cet atelier ? Pas que nous ayons entendu car pratiquement tous les mots de sa *Lalangue* sont du babil privé, et donc tout semble "nouveau" chez lui. Ce que Papin a inventé de

²⁸² Inês Catão, *Du réel du bruit au réel de la voix : la musique de l'inconscient et ses impasses*, », Insistance n° 6, Toulouse, Érès, 2011.

nouveau mais aussi d'inattendu, c'est une nouvelle Croyance. Une croyance à l'allure éphémère, car dans la cour il nous fuira encore pour plonger sa tête dans les buissons en psalmodiant des incantations comprises de lui seul, et en se balançant de façon stéréotypée. Mais cette Croyance n'est pas si éphémère que cela, puisqu'elle se remet en place dans l'atelier de plus en plus facilement. Il est à penser que dans la cour de l'institut c'est notre *Voix* dégagée de tout "malentendu" invocant que Papin essaye vainement de voiler par ses psalmodies murmurées. Des *Voix* trop bien entendues...

HENRI REY-FLAUD

Pour Henri Rey-Flaud²⁸³, l'autisme est un « positionnement » psychique de réticence, où le déni jouerait un rôle. L'objet dit "autistique"²⁸⁴ serait en quelque sorte l'équivalent de l'objet fétiche. Et le déni ressemblerait à celui du pervers "*je sais bien mais quand même*"²⁸⁵. Pour caricaturer la position de "l'autiste rey-flaudien", ce serait celle d'un être humain trop lucide, n'accédant pas à la Croyance parce qu'il saurait trop bien que ce n'est qu'une croyance. C'est-à-dire que nous ne sommes pas, là, avec "cet autiste" dans la certitude du "psychosé" que ce qui est, est bien (dans sa réalité à lui). Mais, nous sommes face à des personnes qui sont beaucoup trop lucides pour être crédules, comme la condition psychique du névrosé l'exige. Et donc la Croyance se met en place avec beaucoup de difficultés avec un nécessaire "*je sais bien que vous pensez ceci ou cela, et je veux bien vous suivre parfois ; mais quand même je sais que votre langage n'est qu'artifice et voilage. Il est arbitraire*". C'est en tous cas ce que semble penser Papin qui sait parler, mais n'y adhère pas. Il sait que l'on voudrait bavarder avec lui dans la cour, mais il en a la terreur. Cette terreur c'est celle d'entendre nos *Voix* qu'il voile trop peu, et que sans doute nous dissimulons moins dans la cour, car notre prosodie n'y propose pas autant de Jouissance-Autre qu'en petit comité.

²⁸³ Henri Rey-Flaud, *Les enfants de l'indicible peur*, Paris, Aubier, 2010.

²⁸⁴ L'attention des personnes souffrant d'autisme est souvent absorbée par la manipulation incessante et stéréotypée d'un objet choisi. (l'eau, un fil à tortiller, etc.)

²⁸⁵ Octave Mannoni, *Je sais bien, mais quand même*, dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

Les thèses de Jean-Claude Maleval²⁸⁶, situent le bébé "autiste" hors de notre Passage Musical. Il n'y est jamais entré. Le refoulement originaire ne se serait pas effectué. Le Temps zéro de la signifiante n'aurait pas eu lieu. Il vivrait toujours dans le chaos de l'indistinction et de l'indifférenciation. Cela semble bien s'appliquer aux non-reconnaissances des personnes, chez beaucoup de patients dits autistes (ce qui n'arrive pas chez Papin). Les enfants ne différencient pas la mère et le père et intervertissent très souvent leurs noms (appelant le père "Maman" et la mère "Papa"). Et, ils utilisent leur entourage comme si c'étaient des outils, comme s'ils étaient seuls. Par exemple en prenant la main d'un parent pour la poser sur une bouteille à ouvrir, à la manière d'un décapsuleur vivant.

LA POSITION DE CET ÉCRIT

Il nous semble ici que la position théorique des auteurs change en fonction de ce qui serait un moment de bascule dans l'autisme. Si aucun de ces psychanalystes-chercheurs ne le situe avant la naissance, c'est pourtant à un moment logique différent de la structuration du sujet qu'ils pensent.

Nous pourrions adhérer à toutes leur propositions, malgré la meilleure adéquation des théories d'Inês Catão en ce qui concerne Papin. Il est probable que "l'autisme" soit une expression présomptueuse et qu'en fait il existe "des" autismes. Cela expliquerait les difficultés des professionnels à proposer des diagnostics dans les institutions.

Nous pourrions envisager ici, en accord avec la thèse de cet écrit, que l'"autiste" est comme "le sourd" de jadis qui perdait l'ouïe à tel ou tel âge. Mais, lui à l'inverse entend trop bien et ne parvient pas bien à constituer la surdité psychique nécessaire au mal-entendre lacanien. Cette hyperacousie serait plus ou moins fatale à la structuration psychique névrotique selon le degré de prosodie apaisée que serait en mesure de lui proposer à entendre son environnement humain. Rappelons-nous que les "sourds" étaient jadis dits plus ou moins "arriérés" selon leur degré de surdité et l'âge de la perte d'audition. Maintenant l'on sait et Michel Poizat nous l'a

²⁸⁶ Jean-Claude Maleval, 2009, *L'autiste et sa voix*, Paris, Seuil, 2009.

bien décrit, que même en ce qui concernait un enfant né sourd profond, il restait plus ou moins "arriéré" selon le degré de *lalangue* non-vocale offert à ses sens.²⁸⁷

Marie-Christine Laznik a raison de proposer aux parents et à leurs bébés à risque, dès le plus bas âge, des séances de psychanalyse en "mamanais" ou autre *lalangue* chantonnée dans un bureau bien protégé des bruits divers et de l'agitation. Les berceuses n'endorment pas toute la psyché. Le bébé une fois apaisé pourra jouer avec cette *lalangue*, et (re)prendre confiance, avant d'envisager la croyance et sa structuration. Car ce qui fait une Croyance, c'est peut-être l'adhérence qui y reste, et non le trou du doute. Trou qui permet pourtant le nouage et la création. Mais trop de trou, ce n'est pas mieux que pas de trou.

PRÉSÉANCE DE LA CONFIANCE SUR LA CROYANCE

Il semble que le psychanalyste Jean-Daniel Causse insiste sur la nécessaire préséance de la confiance sur la croyance. Pour lui comme pour nous, la Confiance paraît être d'abord "blanche" avant d'être investie, car c'est « *une confiance dans la confiance, c'est-à-dire une confiance dans la possibilité même de faire confiance* »²⁸⁸.

Et dans la psychanalyse de l'autisme, encore plus qu'ailleurs, il faut nous d'abord instituer la confiance avant de vouloir user du tranchant du doute. Comment faire ? Peut-être en commençant par avoir soi-même, en tant qu'analyste, confiance en son analysant. C'est-à-dire en n'oubliant pas de commencer d'abord par le supposer Sujet. Et, en ne tentant jamais aucun "évidement" unilatéral de l'analysant à la manière d'un laborantin sur sa souris d'expérience. Dans le transfert, le psychanalyste doit –lui aussi–, s'exposer avec son analysant à être "troué" langagièrement du doute déstructurant-structurant.

²⁸⁷ Un bébé sourd à qui l'on parle non-vocalement se subjectivera comme les autres bébés.

²⁸⁸ « *La "fides qua creditur" ne concerne pas un contenu de sens, mais l'acte de croire en lui-même, le mouvement même du "croire" dans son événementialité. On définira alors souvent le "croire" comme "fiducia" en ce qu'il désigne un "je crois en..." et non pas d'un « je crois que... » pour attester une sorte de confiance inaugurale. Or, si le « croire » est, dans son mouvement fondamental, fides qua, il suppose qu'on puisse s'en soutenir sans que nul n'occupe une position de surplomb et n'en assure la garantie. Le "croire" réside dans la confiance mise dans le lien à l'autre. Il est une confiance dans la confiance, c'est-à-dire une confiance dans la possibilité même de faire confiance* ». Jean-Daniel Causse, 2010, *Croyance et lien social, Entre imaginaire et symbolique*, Le sociographe n° 32, Nîmes, Champ social, 2010, p 12-25.

CHAPITRE II : LE GROUPE ET LE HARCÈLEMENT MORAL

La vie psychique individuelle ne dispose que d'une autonomie relative puisqu'elle est toujours prédéterminée par des structures de sens appartenant à une classe d'hommes et de femmes d'origine et de condition communes. Que cette classe s'appelle groupe ou nation, elle dispose de caractéristiques propres qui la distinguent des autres classes.

Fethi Benslama.²⁸⁹

Haute en couleur, celle que nous rebaptiserons *Papagena* est un drôle d'oiseau. C'est une trentenaire mignonne et sympathique. Elle travaille dans une structure voisine de celle où j'accepte une vacation de psychologue clinicienne dans un hôpital de province, au tout début de l'écriture de cette thèse. Le cliquetis de ses bijoux et de son rire résonne comme des clochettes entre les murs de son Service hospitalier. À l'évidence les patients l'apprécient. Elle aime à se laisser appeler *Papa* (malgré une attitude maternante) même par les plus déprimés qu'elle réussit à faire sourire joyeusement.

À mon grand étonnement je réalise petit à petit que *Papagena* est mise en quarantaine sociale par l'ensemble de ses collègues à plein temps. Seules les personnes présentes de façon intermittente, les patients donc, les soignants vacataires et les cadres (localisés au loin par le CHU) lui adressent la parole. Ils le font d'ailleurs volontiers car l'on pourrait émettre l'hypothèse qu'à une jovialité de type hystérique elle allie une précision professionnelle plutôt obsessionnelle. Par contre, la globalité de ses collègues continûment présents l'évite tant que faire se peut. *Papagena* endure avec courage cette mise à l'écart car ce n'est plus, selon elle, que la résultante résiduelle d'un harcèlement moral dont ses collègues à temps plein n'auraient été que des témoins plus ou moins complices. Ce harcèlement aurait été infligé pendant deux ans par un autre soignant à temps plein (ayant démissionné depuis peu). La cause déclarée de cette démission du dit harceleur est le harcèlement moral de ce soignant lui-même par ... *Papagena* !

Ces "guerres" ont visiblement choqué les témoins car je les trouve quelque peu sidérés et phobiques. Pendant mon premier semestre à l'hôpital j'assiste à un lent et craintif dégel de cette sidération dans ce service voisin du mien. C'est en voyant chacun se remettre que je

²⁸⁹ Benslama Fethi, *Nous, Le Coq-héron*, 2003/4 no 175, p. 45-53.

réalise à quel point ils ont dû être éprouvés. Ils baissent la garde peu à peu, avec beaucoup de prudence. Papagena respire presque.

Elle est toujours évitée (des conseils de mise en garde contre elle me sont prodigués) mais sensiblement de moins en moins. Lors de l'une de mes visites, deux des collègues de Papagena aveuglés par la haine l'étiquètent *bipolaire* et me demandent de les aider à la faire *décompenser* ...réification volontaire du sujet. Ces personnes me le demandaient parce que j'étais psychologue. Cette petite équipe de cinq personnes demandait également effrontément au diététicien de la pousser sciemment vers l'obésité. C'est dire s'ils inversaient les rôles. Des agirs pervers apparaissent, et des défenses psychotiques et névrotiques s'amplifient, en plus du clivage de l'exclusion. L'une des membres du groupe par exemple, profère doucement des insultes grossières à l'oreille de sa victime, tout en prenant des airs angéliques *pour la galerie*. Cette même personne se marche sur ses propres orteils à chaque pas. Pour cela elle est en sandales trop larges toute l'année et ses pieds devancent ses semelles. Papagena, elle, me raconte avoir pris vingt kilogrammes pendant les deux ans de son calvaire et grignoter pour rester calme.

INNOCENTE VICTIME ?

Quand je finis presque par penser qu'elle a pu être l'innocente victime d'une paranoïa généralisée unidirectionnelle, un incident se produit. Papagena prend quelques jours de vacances. À son retour elle rapporte à ses cadres un défaut dans le travail de la personne l'ayant remplacée. Celle-ci vient raconter que suite à cette plainte elle a été convoquée par ses chefs et sermonnée. Elle pleure. J'imagine qu'elle est peut-être un peu trop sensible aux reproches. Je tente de la rassurer en reconnaissant que c'est beaucoup plus difficile d'être remplaçante pendant une semaine que d'avoir des habitudes. Sa réponse est « *ici je suis "notée" par Papagena, alors qu'elle est nettement moins diplômée que moi. Après chacune de ses absences, elle m'accuse systématiquement auprès de nos cadres sans avoir les informations (puisque'elle était absente) ni les capacités pour juger. Nos cadres ne voient rien parce qu'ils sont loin, ils enregistrent la plainte et font des remontrances d'office* ».

Les collègues de Papagena resserrent leur sectarisme. La remplaçante vient d'ailleurs et n'aura donc à souffrir que ponctuellement. Elle n'est pas des leurs et détourne peut-être la foudre sur elle, tel un paratonnerre. La dénoncée étant localisée on ne sait où, chacun traite Papagena de quelques noms d'oiseaux et oublie aussitôt l'incident.

Mais un mois plus tard, Papagena reprend une autre semaine de vacances. Le deuxième événement auquel j'assiste viendra éclairer le premier d'une lumière nouvelle. Comme précédemment, dès le premier jour de son retour Papagena alerte son cadre sur un dysfonctionnement de sa remplaçante. Après sermon, je vois une nouvelle fois celle-ci pleurer. Je suis surprise de l'insensibilité de la charmante Papagena à son égard. Cette fois-ci je m'informe de l'erreur professionnelle dénoncée. Et j'apprends qu'en fait il n'y avait pas d'erreur. Et, que la remplaçante n'était même pas présente sur les lieux, au moment des faits. Voici ce qui s'est passé : la remplaçante s'étant absentée pour une heure de récupération, une soignante, membre du Service et donc du groupe, a répondu à un appel téléphonique sur son poste. Un patient se plaignait que la prescription de son psychiatre devait être défectueuse puisqu'elle ne lui faisait aucun effet. S'agissant d'antidépresseurs prescrits seulement deux jours plus tôt, la soignante a recommandé au patient d'attendre encore trois jours puis de rappeler. En revenant Papagena reçoit un appel téléphonique du patient qui lui explique l'affaire. Elle contacte immédiatement ses supérieurs pour dénoncer ce qu'elle entend comme un refus de répondre à un appel au secours.

UN ENCADREMENT LOINTAIN

Les cadres qui sont trop loin pour vérifier convoquent la remplaçante et la tancent vertement avant qu'elle ne puisse comprendre qu'il s'agit d'un fait qui ne lui est pas imputable.

Suite à cet épisode, je rassemble mes souvenirs éparpillés de bouts de récits sur les harcèlements qui ont précédé ma venue. Il y a certainement eu mise à l'écart et stigmatisation de Papagena. Il semble même qu'il y ait eu un "plan" de tentative volontaire et collective de la "rendre folle". Comme personne ne lui voyait de symptômes, le petit groupe faisait courir le bruit que Papagena était "maniaco-dépressive compensée", et décompenserait un jour ou l'autre. Ce harcèlement est certain mais il est peut-être réactionnel. Car Papagena avait provoqué plusieurs colères des hiérarchies délocalisées envers différents membres de l'équipe, comme pour sa remplaçante aujourd'hui. Pour le démissionnaire, cela avait déclenché une réaction en chaîne révélant un point de butée dans l'institution qui s'est cristallisé en cascades d'accusations et contre accusations typiques du harcèlement moral. La direction du CHU constatant l'entêtement du soignant à s'opposer à chacune de ses admonestations (via les syndicats) n'avait alors, eu de cesse de favoriser son départ. Détermination qui évidemment a été ressentie comme un harcèlement par l'intéressé.

Il est à noter qu'il n'y avait pas eu faute professionnelle d'aucun des dénoncés, même si leur attitude était choquante pour Papagena. Chacun étant dans son droit. Droit des uns souvent incompréhensible pour les autres. C'est un système (le système hospitalier français) qui ne peut fonctionner que basé sur une confiance réciproque de tous les participants entre eux. Les psychologues par exemple peuvent décider, en toute éthique, de différer leur réponse à une demande "en urgence" d'un patient, ce qui est immoral aux yeux de Papagena qui n'est pas formée à la psychologie. Elle ne pourrait tolérer ce comportement "inhumain" que si elle pensait qu'il existe peut-être là-dessous une logique qu'elle ignore.

En sens inverse, un psychologue pourrait imaginer qu'un biologiste demandant à un bébé affamé de venir à jeun pour une prise de sang est un sadique. S'il ne le fait pas c'est parce qu'il a confiance. Il suppose qu'un savoir justifie la nécessité de cette torture, qu'il suppose donc elle-même bénéfique.

ASPECTS SOCIOLOGIQUES

L'aspect sociologique de ce conflit est extrêmement actuel et intéressant. Le pouvoir et l'autorité sont ici dissociés, ce qui pervertit la force de la confiance sociale. Nous nous attacherons à en dégager les répercussions psychologiques. Mais, il n'existe d'inconscient qu'individuel. C'est pourquoi nous n'observerons ici que les sujets. Et puisque le démissionnaire n'est plus là, c'est Papagena, sa confiance, sa croyance et son langage, avec ses signifiants particuliers, qui seront notre point de mire.

Je lui demande sa version de l'affaire. Papagena me raconte avoir tout simplement donné des informations nécessaires à la direction du service où elle travaille. Alors ... action spécialisée ou injustifiable ? ...malentendu ou calomnie? ...négligence des uns ou affabulation fantasmatique de l'autre ? En tous cas, l'atmosphère dans le service pour les soignants et pour les patients par ricochet est devenue peu respirable.

« Les intéressés, me dit Papagena, "abusaient du système pour bailler aux corneilles et ne penser qu'à se reposer aux frais de la princesse devant des malades en grande souffrance qu'ils refusaient de recevoir. Ce n'était pas digne d'un Centre Hospitalier Universitaire. Ne pas réagir aurait été se faire complice et ne pas porter secours à des personnes en danger ». Elle ne se voit pas comme une calomnieuse, ni même une rapporteuse, mais comme un reporter. *« Je ne pouvais tout de même pas faire de la rétention d'information pour faire plaisir à des paresseux »,* explique-t-elle.

Elle donne l'impression d'avoir répondu à une attente légitime, des patients d'abord, puis des dirigeants du service ensuite, qui avaient bien besoin de connaître ces abus. *« Ces derniers sont loin dans des bureaux ou des salles de soins et ne peuvent pas nous voir, alors il faut les aider à savoir comment ça se passe ici. C'est dommage que les gens réagissent si mal et me traitent de méchante, mais je n'y peux rien. Ce que je transmets c'est bien ce qu'ils font. Moi je ne fais que le dire »*, finit-elle. Elle aimerait qu'ils réagissent comme un collègue qui s'endort sur ses lauriers et apprécie que quelqu'un le réveille.

Papagena est une belle âme hégélienne. Aussi, elle ne se remet pas un instant en question, même si elle souffre de sa mise à l'écart, parce qu'elle est persuadée d'agir pour le bien du service et surtout des patients. Ses signalements aux différentes directions étant toujours guidées par le sentiment qu'un ou plusieurs patients avaient été négligés et que la remontrance remettrait les égarés sur le droit chemin, ramenant la paix. Elle ne fait qu'un rapport sans acrimonie, sans cachoterie, ni aucun intérêt personnel, avec le sang-froid d'une journaliste qui communiquerait des faits, informations non tendancieuses.

Elle ne regrette même pas de s'être trompée de personne à propos du coup de fil sur l'ordonnance car ce qui compte c'est d'avoir attiré l'attention sur la négligence dans le service. Peu importe qui sera accusé et de quoi en fait, pourvu qu'elle ramène la vocation du soin entre les murs. Pour elle, si un patient se plaint d'une ordonnance, il faut la changer sur le champ. Ceux qui ne comprennent pas sont des paresseux voire pire, des insensibles. Forte de sa bonne conscience, elle s'étonne de l'ambiance négative dans le service suite à ses agirs si bien intentionnés.

PA, PA-PA, PA-PA-PA-PA ...

J'en arrive à penser que ce serait peut-être utile d'avoir un tel perroquet, gracieux répéteur bariolé, ignorant mais exubérant, penché sur son épaule. Cela obligerait à réfléchir à deux fois. Par contre, un minimum de confiance est indispensable sinon l'on passerait plus de temps à s'expliquer, à justifier ses actions, qu'à les mener à bien. Ce serait plus propice à la paix si Papagena s'adressait à l'intéressé au lieu de hurler des cris stridents d'indignation à la cantonade et surtout à un tiers-censeur, totalement isolé de la situation, mais responsable. Je lui demande pourquoi elle ne parle pas d'abord plutôt à l'intéressé qu'à son supérieur ? *« On ne peut pas leur parler, répond-elle, ils n'écoutent rien »*.

Elle me désigne ce qui l'ennuie le plus dans son isolement : c'est qu'elle voit les autres lui tourner le dos tout en la montrant du doigt, de la tête ou du coin des yeux, tout en murmurant.

Elle imitera plusieurs fois leurs murmures d'un air dédaigneux, en pinçant et ouvrant sa main comme le bec d'un canard qui cancanne, « *ils me regardent par-dessus leurs épaules et ils chuchotent : "pa, pa-pa, pa-pa-pa-pa..."* ».

L'histoire de ce service défraie la chronique hospitalière. Dans l'incompréhension généralisée, les pires rumeurs circulent, du "*cadavre dans un placard*" aux fausses statistiques ou autres recherches trafiquées. Elle me paraît intéressante pour ma recherche sur la croyance et la confiance. Et, je vais souvent dans leurs locaux glaner des éléments quand j'y passe échanger sur quelques patients communs. Sans véritable acrimonie, plutôt abasourdie, Papagena me renvoie fascinée telle la nymphe Écho, ce « *pa, pa-pa, pa-pa-pa-pa...* » qui n'est pas le sien. Je saurai bientôt qu'elle est fragilisée par la mort de son père survenue au début des événements, il y a deux ans aussi.

L'ATELIER PSYCHO-ARTISTIQUE

Un jour, mon Service (voisin de celui de Papagena) organise une journée porte ouverte et invite les soignants à la ronde à venir nous visiter. Chaque corps de métier y propose un stand ou un atelier. J'organise un atelier de sensibilisation à l'Art-et-Psychanalyse conçu pour les soignants alentours qui s'inscrivent. Un spécialiste vient nous faire une démonstration qui s'avérera réellement thérapeutique. Le psychologue-psychanalyste cannois Guillaïn Le Perroux, vient nous faire une démonstration. Il est habitué à employer comme médiation la peinture et le cinéma (Cannes oblige). Papagena s'inscrit et vient me dire qu'elle a confiance et pense que l'art-thérapie est peut-être la solution pour elle. Contente, je rectifie néanmoins que j'appelle cela Art-et-Psychanalyse. Elle repart dans son Service, ravie, chantonnant « *voici-ve-nu, le temps, de l'art-thé-ra-pie* "... ».

Le jour venu, elle participe au même titre que moi à une séance de peinture-et-psychanalyse menée de main de maître par l'enseignant psychologue. D'autres soignants du Service de Papagena sont là également. Pendant la séance, nous réalisons tous ensemble une peinture collective sous le regard et surtout l'oreille de l'expert. "*Nous oublions tout sauf notre entrain pictoresque*", dit Papagena pendant la jubilation qui suit l'acte artistique. Elle et ses ennemis en rient de bon cœur ensemble dans ce nouveau groupe d'Art-et-Psychanalyse.

PAPAGENA ET LE PSYCHANALYSTE

Ensuite Papagena regarde longuement la peinture, et elle et le thérapeute échangent un regard silencieux que j'appellerais un regard "entendu". Ces regards muets ne passent pas inaperçus

car Papagena est habituellement plutôt bruyante. Son silence a été remarquable. Il a commandé à tous les autres participants de se taire.

Soudain d'une volte-face, elle dit en retournant travailler : "*excusez-moi je mise*" au lieu de "*excusez-moi je file*". Une de mes stagiaires –étrangère– lui répond "*au revoir Papannella !*" Ce que Papagena entend "*Papa n'est là*". Et de répondre "*mais si, il est là*" en désignant le Psychologue Le Perroux. Puis éberluée, l'air enchantée, "*mais, qu'est-ce que je dis-là ... flûte alors !*" ... elle sort.

Papagena a (re)commencé à parler sans savoir ce qu'elle disait. Elle est enfin, dans un groupe contenant ses coéquipiers, en mode métaphorique dans le langage verbal et la division subjective.

Après l'atelier, Papagena ira d'elle-même consulter un psychologue de l'hôpital. Elle m'expliquera, retrouvant la parole, que tout avait commencé pour elle par l'éviction du Service, et même du CHU, d'une infirmière amie. Et cela par une autre infirmière (toujours présente dans l'équipe) l'ayant harcelée incessamment en lui disant des injures personnelles à l'oreille, comme pour elle aujourd'hui. Cela constamment, tout en faisant comme si de rien n'était. La victime, que personne n'a voulu croire à ce propos, est tombée en dépression grave et a finalement dû quitter l'hôpital. L'observation du même comportement pendant mon séjour par l'une des membres de l'équipe (celle qui marche sur ses propres pieds) me donne à penser que ce récit pourrait bien être véridique.

Durant les jours qui suivent, Papagena est calme sans être pour autant amie avec son équipe, elle semble heureuse, entame un régime efficace et rencontre un sympathique Papageno dans un Service voisin.

Un responsable interviendra enfin. Il déplacera la personne meneuse du petit groupe (celle qui avait si longtemps agressé l'amie de Papagena, jusqu'à sa dépression et sa démission), et installera enfin un cadre sur place pour veiller sur ce petit service. Les rumeurs cesseront et le calme reviendra.

DÉCONSTRUIRE LE LANGAGE

Nous ne nous engagerons pas dans toutes les surdéterminations socio-économiques du phénomène actuel du harcèlement moral dans les grandes entreprises françaises, suite à la diminution du personnel proportionnellement à l'augmentation du travail, à la montée du chômage et de la précarité, etc. L'apothéose du déploiement des techno-sciences dans la gestion des Relations dites Humaines, et la course à la rentabilité des investissements dits

sociaux ou de santé, sont certainement à l'origine de ce type de phénomènes. Mais, laissant ces causes aux économistes, aux sociologues et autres politologues ou anthropologues, voyons ce que la psychanalyse, elle, peut apporter ici.

Elle permet dans ce chapitre sur Le Groupe, de déconstruire un peu le langage dans cette petite équipe paradigmatique malmenée par un harcèlement moral en miroir, et d'en déduire quelques mécanismes psychiques. Les liens sociaux professionnels se dissolvent facilement du fait d'une organisation sociale hyper moderne basée sur la confiance où l'encadrement est trop éloigné.

Si la confiance se rompt, alors le système s'effondre. C'est le même mécanisme que dans le système monétaire, où l'argent est virtuel (ce n'est plus du métal depuis longtemps, c'est de la créance). Quand les usagers ne font plus confiance aux banques et courent retirer leur argent, tout le système monétaire et financier s'effondre.

L'HOMME GRAVE

Les sujets pris individuellement ne souffrent, ici, d'aucun délitement de la fonction du Nom-du-père, mais au contraire, d'une rigidification de celle-ci par adjonction de fantasmes supplémentaires²⁹⁰ soutenus par une certitude paranoïde. Ce ne sont donc pas des hommes sans gravité, mais l'inverse. La psychanalyse peut nous aider à observer et analyser du point de vue du psychisme tout cela. Mais loin de se contenter de cette passivité, ce qu'elle permet de plus important dans une telle situation de malaise dans la société c'est, d'y ouvrir une porte de sortie, un passage salvateur.

Étudions les dires de ce groupe particulier du C.H.U. de leur ville, et dans celui-ci ceux de la jeune Papagena comme membre singulier. Le choix d'un sujet est indispensable pour penser la subjectivité. Car celle-ci n'existe que singulière.

Analyse de la construction : un point de butée

Il semble que nous ayons assisté ci-dessus à un exemple de basculements successifs de la fonction dite métaphorique ou poétique du langage : d'abord éclipsée par la mise en avant de la fonction référentielle de celui-ci, elle reprend ensuite à son tour le dessus.

²⁹⁰ Lire André Green et Conrad Stein à propos des nœuds supplémentaires. Cf. notre Bibliographie.

Témoin d'un point de butée, c'est en psychanalyste voisine et visiteuse que j'ai prêté l'oreille à cette mini-société de six personnes, et surtout à son membre bouc émissaire, à l'affût de leurs spécificités langagières dans ce refus d'entendre généralisé.

La psychanalyse peut nous permettre, non seulement de constater les dégâts psychiques occasionnés par une ambiance désubjectivante, sur les membres de ce groupe, mais elle peut surtout nous aider à entendre comment Papagena a su spontanément se protéger par un appel invocant, ou plutôt par deux appels successifs. Et (c'est là qu'elle illustre notre thèse), comment elle a finalement et inespérément, avec une nouvelle croyance, su basculer sa prosodie. Prosodie passant de l'appel musical de ses "clochettes" exprimant des rythmes et la demande d'un plaisir freudien (besoin d'un abaissement des tensions) à une prosodie exprimant des affects, pont pour une verbalisation ultérieure, désir.

Il semble pour nous ici que le désir s'il est présent, potentiellement "en devenir", dès le moment de la déchirure invocante, ne s'entend qu'avec la musicalité.

Dans l'atelier, grâce à sa croyance neuve Papagena, en artiste moderne sans le savoir, a transformé un signifiant. Ce mot –insensé et inédit pour elle seule– mais plein d'espoir à ses yeux, tel un Marcel Duchamp qui s'ignore, elle a su le prendre chez moi (avec insistance) au moment opportun de la survenue de sa nouvelle croyance inattendue ; et une fois évidé elle l'a l'érigé en symbole maître. C'est le mot composé "*art-thérapie*" qu'elle a réinventé.

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LALANGUE.

Reprenons notre récit d'observation depuis le début et essayons d'entendre. Que dit Papagena dans son propre groupe hostile ? Ou peut-être est-ce parfois plus juste de se demander ce qu'elle y montre ? Car son grossissement semble être symptomatique et ce n'est pas certain que tout le joli tintamarre qu'elle émet à profusion soit un dire. C'est peut-être au départ (seulement) de la lalangue sans sens ni musicalité. C'est un plaisir intrapsychique de consolation (comme le grignotage). Cette lalangue devient ensuite "duelle" c'est-à-dire adressée et intersubjective. Puis elle se triangule à la fin de l'atelier de peinture. Notre hypothèse étant celle d'une lalangue révélant progressivement ses potentialités langagières, et basculant dans la trans-subjectivité lorsqu'une croyance nouvelle permet à Papagena de prendre la décision d'un jugement de réalité.

Clairement harcelée moralement par plusieurs de ses collègues, et accusée par ces derniers de les harceler moralement aussi,²⁹¹ Papagena est en souffrance. Elle lutte consciemment sans succès, mais inconsciemment très habilement, pour faire face.

Pierre Fédida nous a légué quelques pistes pour comprendre que la symptomatologie du trouble alimentaire de Papagena est pulsionnel. Et son objet est paradoxalement celui de la pulsion invocante. C'est un « porte-voix », dit Pierre Fédida : « *Le sujet, las de se taire ou de s'égosiller en vain, organise un mode de parole dissident, un idiolecte, langage qu'il est seul à parler et susceptible de s'instituer –sous sa forme la plus élaborée– en symptôme. Il peut se taire ou parler pour ne rien dire : le symptôme devient le porte-voix privé de sa vérité* ».²⁹²

Papagena développe comme par hasard un symptôme de boulimie (elle prend vingt kilogrammes en deux ans et pense que ce serait "nerveux") dans un service hospitalier où justement ce genre d'excès est à l'origine de quelques maladies spécialement soignées ici. Elle ressemblerait en cela aux premières patientes de Freud, premières révoltées féministes s'ignorant telles. Elle dénoncerait inconsciemment, non ses collègues cette fois-ci, mais une organisation sociétale dans son Service, dont le fonctionnement n'est pas supportable. Cela veut-il dire qu'elle a raison ? Détient-elle la vérité dans cette affaire ?

Non, sa souffrance n'est pas l'œuvre de la raison, ni du tort. Nous tâcherons de ne pas prendre parti à ce propos dans cet écrit. Pierre Fédida encore nous le disait dans son dernier séminaire (2001/2002), « *trouver La vérité n'est pas le propos de l'analyste, par contre l'apparence l'intéresse* ».

Il en va de même pour cette thèse, l'apparence des sujets quand elle se veut criante ou parlante l'intéresse, la croyance des sujets l'intéresse, mais pas La vérité. «...on oublie généralement que la fonction accordée à l'apparence est bien plus importante que ce qui pourrait être atteint en profondeur. La psychanalyse, parfois, n'induit-elle pas ce présupposé de quitter l'apparence au nom de la vérité ? .../... La psychanalyse n'est peut-être pas du côté de la quête de la vérité ; de la connaissance de soi, certes, mais la recherche de la vérité de soi n'est peut-être pas une affaire de traitement psychanalytique », ajoutait Pierre Fédida²⁹³.

²⁹¹ Ses dénonciations à répétition auraient été la source de plusieurs démissions.

²⁹² Pierre Fédida cité par Paul-Laurent Assoun, *S'entendre dire : la cure où la voix est en jeu*, in Jean-Michel Vivès (dir.) *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, Grenoble, PUG, 2002, p. 27.

²⁹³ Pierre Fédida, *Oubli, effacement des traces, éradication subjective, disparition*, dans *Humain/Déshumain*, petite bibliothèque de psychanalyse, Paris, PUF, 2007, p. 14.

En accord avec l'enseignement de ce grand psychanalyste, laissons de côté la vérité de l'affaire et voyons ce que dit l'apparence de Papagena. Ce qui attire l'attention, aux dires des observateurs déjà présents avant mon arrivée, c'est une inflation. Inflation de son appétit, de son rire beaucoup plus présent, devenant presque permanent, et du port de bijoux cliquetant à tous ses mouvements. Faisons l'hypothèse que sa croyance en son idéal d'un hôpital parfait s'est aussi enflée de manière à devenir une certitude bouchant son point sourd au point qu'elle ne peut entendre autre chose que *la Voix* dans ce que disent ces collègues, "*pa, pa-pa, pa-pa-pa-pa...*".

Que dit sa voix ? Son rire serait-il une bravade du type "*vous enragez et j'en suis hilare ?*" Répondons par la négative, car il me semble ne ressortir de celui-ci, qu'une sensation agréablement neutre, comme au chant d'un rossignol, mélodieux mais sans sentiment apparent, si ce n'est l'expression d'une soif de vivre (demande, faim de vivre, ...appétit, nous sommes ici dans les termes de la pulsion orale). Il résonne quand même comme l'appel harmonieux que les oiseaux semblent se lancer d'arbre en arbre ...un appel. Dans le chant des oiseaux, notre imagination se plaît à entendre un "*comme il fait beau vivre ici, n'est-ce pas ?*". En fait, il s'agit d'une invitation à la cantonade, recherche d'un partenaire pour satisfaire un besoin biologique de reproduction. ...et dans le rire de notre vocalisante ? Il y a de ça. Son rire et le son de ses bijoux évoquent aussi une déclaration de gaité et affichent, à la cantonade aussi, une mascarade lacanienne d'identité sexuelle (féminité)²⁹⁴. Mais, ils sont surtout –nous pouvons en avancer l'hypothèse– une invocation du grand Autre.

Son grossissement corporel, si rapide qu'il ne peut qu'attirer l'œil sur son corps dans ce service-là, pourrait bien l'être aussi. Notre hypothèse est ici que ce que dit Papagena sans le savoir c'est : "*rideau !*" Son rire et ses clochettes magiques permanentes seraient d'abord un rideau sonore jeté sur le réel de la *Voix* du «*pa, pa-pa, pa-pa-pa-pa...*» de ses collègues réunis en horde freudienne ressuscitée. Son but serait de s'y rendre sourde pour reconstruire son *point sourd* mis à mal. D'autant plus mis à mal que le regard biaisé mais ostentatoire des mauvaises œillades précédant puis accompagnant ici *la Voix* est vécu comme persécuteur et envahissant. Et simultanément (condensation), ce rideau sonore serait aussi un happeau de Papagena pour invoquer le père mort symbolique.

²⁹⁴ Voir la "mascarade" chez Lacan.

La petite obésité si soudaine de notre rieuse serait également à la fois un happeau et un rideau. Un rideau détournant le regard sidérant vers une apparence qu'elle monte au plus vite, tel un décor d'illusionniste ; et en même temps un appel au secours.

Il me semble que dans son comportement Papagena tente une invocation du grand Autre car elle se construit une surdité (les sons contre le bruit) et un trompe-l'œil (mouvement de cape pour attirer le regard vers la Chose en elle certes, mais dénoncé comme tel et détournant par là le *mauvais œil*). Ce faisant, elle envoie un appel invocant auquel sont sourds ses collègues permanents et la hiérarchie trop lointaine, grand Autre aveugle, sourd et muet. Appel que les passants entendent et voient : les patients, les médecins vacataires et moi.

Le grand Autre (le tiers) étant absent du service, chacun des salariés est sourd et sans *point sourd*. Le père symbolique est ici remplacé par le père idéal de la horde, et cela favorise les passages à l'acte sans humanité.

PAS PAPA, PAPAGENA ?

Papagena, fragilisée également par le deuil de son propre père, mais forte de son idéal (image de l'hôpital parfait) tente de refuser et dénier sa désillusion. Alors, libérée du doute, certaine de son bon droit elle ne "*peut plus parler*" à ses collègues et les dénonce sans plus penser (répète comme un perroquet).

Sa voix se fait purement objective, presque autiste, et ne s'adresse qu'à des objets. Elle ne les distingue plus entre eux. C'est pourquoi elle dénonce aussi bien l'un que l'autre quand une erreur lui paraît dénonçable.

Elle perd donc ses capacités langagières et subjectives de façon partielle : elle sait toujours parler normalement ailleurs et dans le service avec les patients et les vacataires ; mais elle ne sait plus échanger subjectivement avec ses coéquipiers. La fonction jakobsonienne dite référentielle a basculé au premier plan, éclipsant la fonction poétique, du langage intra-équipe.

Une vague institutionnelle d'agressivité, telle que celles décrites par René Kaës²⁹⁵, les submerge. Il serait dans ce contexte urgent dirait ce dernier de désigner un superviseur extérieur au Service pour « *la détoxiquer par la mise en liaison de ce qui d'un côté constitue un paquet d'affects, et de l'autre un paquet de représentations* »²⁹⁶.

²⁹⁵ René Kaës, *L'affect et les identifications affectives dans les groupes*, Champ Psychosomatique 2006/1, n° 41, p. 59-79.

²⁹⁶ Ibidem.

BRAS DE FER ENTRE HARCELEURS

Le petit sous-groupe, lui, fonctionne de manière paranoïde. Ses membres perdent le sens de la réalité en entendant en miroir la voix de Papagena dénuée de toute musique. Sa prosodie signifiante laisse les membres du groupe de marbre ; ils y sont sourds. Entre eux, « *la transmissibilité directe de l'affect suggère l'idée d'une contagion synchronique, qui donne à la temporalité groupale cette dimension de l'immuable.../...lorsque l'excès ou le défaut d'affects prévalent, la confusion et la violence s'installent là où le travail du préconscient est empêché, là où les identifications affectives amplifient l'incapacité de penser* », nous a expliqué René Kaës.

NOTRE THÈSE ET CE GROUPE PARTICULIER

Rappelons notre thèse, et tentons de la confronter à la mésaventure de Papagena :

La surprise provoquée par la perception d'une musicalité nouvelle peut ouvrir un passage inespéré vers la (re)subjectivation. Ce Passage invisible surplombe une scotomisation du vacarme chaotique naturel de l'indistinction sonore. En se retirant, la Voix de la nature laisse place à un vide silencieux impensable et traumatisant : un *Point Sourd* que la musicalité inouïe a dévoilé. Mais ce trauma est structurant car ce vide fait caisse de résonance pour une fonction psychique de focalisation à même de l'éclipser : une croyance. Une croyance "blanche" car son objet n'est pas encore défini. Surface d'impulsion déployée sur le vide, elle s'étire comme une cymbale ek-stensible vers cet objet à venir. C'est cette croyance nouvelle qui favorise l'invention de signifiants nouveaux par le Sujet, et non l'inverse.²⁹⁷

Des symboles nouveaux, ils s'en présentent incessamment. Mais ils restent souvent de simples signes, et ne deviennent pas ce que Jacques Lacan a théorisé comme "*signifiants nouveaux*". Effectivement ils symbolisent une seule idée à la fois, comme un logo. Alors qu'un signifiant garde la souplesse de signifiante nécessaire au Sujet-de-l'inconscient, nécessaire à la métaphorisation. C'est la croyance en un "sens à venir". Ce sens encore libre, imaginable, devient envisageable grâce à une croyance préalablement prête à l'accueillir et y

²⁹⁷ Notre thèse a été énoncée page 46 du présent écrit.

adhérer. La création de sens demande ce préalable de préparation psychique d'après notre thèse. Et cette préparation-là est un appel à la création. Car, escompter un sens mystérieux parce que non encore advenu, c'est le désirer et l'appeler.

Or le sens c'est de l'Imaginaire organisé par le Symbolique. Et Jacques Lacan nous l'a enseigné, pour voir ou entendre de nouvelles images structurées en nouveaux idéaux, il faut d'abord passer par un ou plusieurs signifiants nouveaux.²⁹⁸ Dans son séminaire XI, ²⁹⁹ il nous dit « *Si le sujet est ce que je vous enseigne, à savoir le sujet déterminé par le langage et la parole, cela veut dire que le sujet, in initio, commence au lieu de l'Autre, en tant que là surgit le premier signifiant* ». Pour nous ici la Croyance amène ce premier signifiant verbal, qui est bien sûr ce qui initiera la division conscient/inconscient, le signifiant premier au sens du S_{Un}. Mais la signifiance S_{Zéro}, elle, peut venir d'un petit bout de rire isolé et transformé en note de musique, puis articulé à d'autres phonèmes transportés par un rythme, comme dans le rire de Papagena. C'est cette sensation nouvelle d'une présence parlante qui fait première signifiance prosodique, *in ante initio*. Ce signifiant-là, de la musicalité, reste dans notre Passage invocant, quelque peu "incrée", car il ne possède pas une forme reproduisible ni retranscriptible. C'est en corrélat de notre thèse la confiance qui autorise cette création de l'incrée, la confiance au "lieu de l'Autre".

RETOUR À LA THÉORIE :

La forme du temps

La mésaventure de Papagena peut illustrer pour nous la remise en jeu de quatre temps et deux mouvements de la structuration du sujet.

DEUX MOUVEMENTS : CONFIANCE ET CROYANCE.

Les deux mouvements qui nous intéressent ici sont ceux de la naissance de la Confiance concomitante de celle de la (re)subjectivation zéro et sa circoncision textuelle (perte du petit "a" musical) dans le Passage Invisible, suivie de l'apparition de la Croyance et sa division castratrice au sortir de ce passage. Selon nos développements précédents, ces fonctions

²⁹⁸ J. Lacan, *Vers un signifiant nouveau*, dans *Ornicar ?*, Seuil Navarin, Paris, 15 mars 1977, pp. 17-18.

²⁹⁹ Op. cit. Chapitre 15, §4, p 222.

subjectives anticipatrices sont structurées à la manière de pulsions, elles pulsent ensuite tout au long de la vie du sujet.

Papagena et ses coéquipiers ont-ils perdu confiance ? Certes ils n'ont plus confiance en leurs hiérarchies. Et ils savent qu'il faut libérer des postes pour dégraisser les charges de l'hôpital et qu'un jeu de Chaises Musicales est toléré dans cet objectif par le Service du Personnel. Chaque année quelqu'un est "sorti" de leur petit Service. Mais ils gardent un minimum de confiance en un plaisir de la vie (principe de plaisir) sinon ce serait la catatonie. Des défenses psychotiques les caractérisent néanmoins. Le clivage bien sûr, et d'autres petites défenses particulières. La confiance du groupe est ébranlée et cela est destructurant.

La croyance du groupe, elle, en est forcément délitée ; et les idéaux se figent en certitudes pathogènes. L'on constate que le vocabulaire s'appauvrit. Le conditionnel n'existe plus, par exemple, quand ils parlent de Papagena.

Quatre temps subjectifs

Revoyons maintenant la (re)subjectivation dans notre *Passage Invisible* prosodique, et sa sortie³⁰⁰, afin d'examiner si Papagena a remis en jeu ce circuit invocant.

LE TEMPS ARRÊTÉ, LA SIDÉRATION

Le premier temps du Passage Invisible est son ouverture suite à la sidération venue d'une prosodie nouvelle dévoilant-voilant la *Voix* et surtout un vide sidérant dans celle-ci.

LE TEMPS CIRCULAIRE DU MÊME

C'est le temps de la signifiance zéro, le temps du devenir. Comme pour tous les zéros, ce temps ne prend existence que lorsque le Un arrive. Ce temps est donc suspendu dans le Passage Musical, il tourne sur lui-même dans la répétition comme une ritournelle. Et la (re)subjectivation est une potentialité à advenir. C'est le temps de la lalangue-jeu-réflexe.

³⁰⁰ Voir notre tableau en annexe, page 255.

LE TEMPS EN ELLIPSE DE LA MUSICALITÉ

Le troisième temps est celui de la Musicalité. Le désir (car l'objet "a" non musicalisable y est perdu) entraîne le temps subjectif vers des sauts résolutifs permettant le déplacement en spirale métamorphosant le cercle plat de la Mèmeté (de la répétition précédente) en ellipse. La platitude du permanent se creuse grâce à la profondeur de l'unique et éphémère Instant musical. Le temps ne tourne plus en rond. Et les symboles et images en devenir sont lancés alors dans un temps vertigineux qui telle l'action du *potier* sur la galette de glaise, donne une forme à l'informe. Le vase de la subjectivité est toujours en construction, la matière est toujours malléable. La prosodie qui n'est d'abord (avant la subjectivation) qu'un jeu vocal réflexe, devient adressée et imprévisible, transformant la *lalangue* en musicalité. C'est le temps du refoulement primaire freudien et de l'aliénation lacanienne au premier signifiant, le signifiant musical.

Ce deuxième temps de la subjectivation est celui de la symbolisation non-verbale, autrement dit celui de la prosodie signifiante (englobant pour nous la gestuelle signifiante). La *lalangue*, devient *lalangue-langagière*. Le temps devient alors (comme celui de la musicalité) circulaire mais pas forcément répétitif. Le passé peut revenir et le futur être toujours-déjà-là, comme en musique, comme dans l'inconscient.

LE TEMPS LINÉAIRE DE LA RÉALITÉ

Le quatrième temps de la subjectivation est en dehors du Passage Invisible. Il est visible et prévisible. C'est celui de la symbolisation verbale et des concepts. Il est linéaire et chronologique. La *lalangue* se métamorphose encore une fois. Elle devient la prosodie s'articulant analogiquement à ce langage quand il est parlé ; la musicalité s'articulant analogiquement aussi à la Musique qui elle est digitale, et enfin elle devient le lyrisme du langage verbal quand il est gestuel ou écrit.

Ces quatre temps continueront ensuite indéfiniment leurs courses de façon articulée, sauf désobjectivation.

Le quatrième temps subjectif est celui du refoulement secondaire freudien et de la Séparation lacanienne. Mais cette Séparation ne peut se maintenir longtemps ; et les signifiants et les pensées refoulées secondairement viennent se ranger en rang d'oignon autour du noyau prosodique du refoulement primaire. Ils s'aliènent à nouveau au signifiant musical.

L'inconscient contient dès lors des mots signifiants. Mais, ceux-ci y sont structurés entre eux comme un langage musical. C'est-à-dire que pour notre thèse le temps de l'inconscient (celui du Sujet de l'inconscient) n'est pas linéaire, contrairement à celui la conscience.

Nous pouvons dire que ces temps subjectifs s'articulent (circulaire, en ellipse et linéaire), mais nous ne pouvons pas en conclure qu'ils correspondent au R-S-I lacanien. Car, si le temps Réel correspond au premier temps logique de la subjectivation, les deux temps suivants mêlent déjà les trois dimensions Réelle, Imaginaire et Symbolique, comme le troisième. Le temps en ellipse, celui de la symbolisation analogique non-verbale, ne contient que des images et des symboles à percevoir plutôt qu'à voir, à entendre plutôt qu'à comprendre, à ressentir plutôt qu'à savoir.

PAPAGENA ET LA RECADENCE

Il semble que la mésaventure de Papagena l'ait amenée à une nécessité de remettre en jeu les transformations des temporalités de sa subjectivation.

Temps arrêté : Quand elle pressent *la Voix* ("*pa, pa-pa, ...*") de manière effractante le temps se fige.

Temps circulaire : Quand elle émet des bruits de clochettes avec ses bijoux et son rire réflexe, ces bruits-*lalangue* voilent cette *Voix*. Les Signes-bruits semblent être des présentations de sensation et non des re-présentations.

Temps en ellipse : quand Papagena paraît reprendre confiance et adresser ses sons et leurs rythmes aux patients et aux visiteurs, ils deviennent des symboles imaginarisés sonores. Ces symboles non-verbaux adressés véhiculent des affects à dire, à raconter. Ce sont les *re-présentations de choses* de Sigmund Freud.

Temps linéaire : Puis enfin, grâce à sa nouvelle croyance, Papagena s'engage à nouveau avec ses coéquipiers dans une temporalité permettant de relier l'ellipse à la linéarité. Le langage est alors revenu, avec sa chronologie, ses concepts, et sa musicalité.

Il importe de noter ici que si la représentation de chose se suffit de confiance, le représentant de représentation (*Vorstellungsrepräsentanz*), lui, requiert la croyance.

TROIS APPELS

Pour tenter d'analyser ce qui s'est passé pour Papagena dans le groupe, nous pourrions reprendre la passionnante théorie de l'existence de deux appels à advenir, deux appels subjectivants, développée par Alain Didier-Weill dans *Un mystère plus lointain que l'inconscient*³⁰¹, et tenter d'y insérer notre temps de la Musicalité.

Pour Alain Didier-Weill il existe deux appels à advenir. En voici une lecture très succincte : Le premier appel nous fait advenir à partir de l'abîme du néant qui ne peut même pas encore se nommer Réel. Reprenant la métaphore de Lacan³⁰², Alain Didier-Weill compare lui aussi cela à la Genèse, dans les deux premiers vers de saint Jean, où se trouve l'injonction divine d'exister³⁰³:

« ENTÊTE Elohîms créait les ciels et la terre.

La terre était tohu-et-bohu, une ténèbre sur les faces de l'abîme, mais le souffle d'Elohîms planait sur les faces des eaux ».

Ce premier appel décrit par Alain Didier-Weill crée ce qui sera *après-coup* le Réel lacanien, et il crée en même temps le Sujet qui en fait alors très "*entièrement*" partie puisque ce n'est pas encore le Sujet-de-l'inconscient lacanien, c'est son socle, le sujet-sans-inconscient, sujet non encore divisé.

Le deuxième appel subjectivant décrit par Alain Didier-Weill est comparé, lui, à celui que "Dieu" articule cette fois-ci, au troisième vers de la même Genèse :

« Elohîms dit, une lumière sera. Et c'est une lumière ».

Nous l'avons déjà évoqué ici, c'est l'apparition du davar pour Alain Didier-Weill, une parole existant avant le logos. Une parole dont signifiés et signifiants ne font qu'un, comme chez

³⁰¹ Alain Didier-Weill, *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Psychanalyse, Aubier-Flammarion, 2010.

³⁰² Opus cité. 1954-1955, Séminaire *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, inédits.

³⁰³ Voici les trois premiers vers de la Genèse, traduction d'André Chouraqui : « 1 ENTÊTE Elohîms créait les ciels et la terre, 2 la terre était tohu-et-bohu, une ténèbre sur les faces de l'abîme, mais le souffle d'Elohîms planait sur les faces des eaux. 3 Elohîms dit : Une lumière sera. Et c'est une lumière ». André Chouraqui (traduction), *La Bible*, Paris, Desclée de Brouwer, 2010.

Derrida. Cette parole didier-wellienne n'est pas musicale au sens où nous l'entendons car elle contient un signifié dont elle est inséparable.

Ce "*dit*" est par contre, pour Lacan avant lui, l'apparition du *logos* (où les signifiants ne comportent pas de signifié inséparable) et non du *davar*, comme nous l'avons déjà développé ci-avant. Nous avons adopté ici, en ce qui concerne ce deuxième appel, la version lacanienne (*logos*).

L'APPEL DE L'ENTRE-DEUX : LA MUSICALITÉ

Mais, étant donné que notre thèse postule deux sortes de symbolisations, une première qui n'est pas verbale (mais musicale), et une seconde qui l'est, nous nous voyons obligés de rajouter ici un troisième appel, entre les deux.

Cet appel de l'entre-deux nous le nommerons ici : l'appel de la musicalité.

Pour continuer la comparaison religieuse, en hommage à Alain Didier-Weill, divisons son premier appel. Et, utilisons pour cela la séparation des deux premiers versets bibliques illustrant son premier appel, en deux appels successifs.

Le premier vers de la Genèse et la première partie du deuxième vers

« *ENTÊTE Elohîms créait les ciels et la terre.*

La terre était tohu-et-bohu, une ténèbre sur les faces de l'abîme »,

continueront ici, –mais maintenant à eux seuls–, d'imager le premier appel d'Alain Didier-Weill.

Par contre la deuxième moitié du deuxième vers

« mais le souffle d'Elohîms planait sur les faces des eaux ».

illustrera, pour notre thèse, l'appel musical.

Un souffle, un appel d'air, ... cette danse du souffle d'Elohîms n'a pu laisser le *monde* indifférent. Nous pouvons imaginer qu'elle a créé de beaux effets sonores de vents et de vagues, sur son passage (non visuels car c'est la nuit des ténèbres). Cet appel-là et son langage musical ne nomme pas encore ; mais il peut déjà à lui seul métaphoriser le grand Autre pour notre thèse.

Car nous l'entendons bien dans ce sublime deuxième vers de la Genèse : "Élohîms" chante !

PAPAGENA ET L'APPEL MUSICAL

Papagena entend bien un appel musical à advenir qui la tire de sa désubjection partielle où elle riait, faute de parler.

Cet appel lui a permis un basculement *invisible* du Réel (en première position, éclipsant le Symbolique et l'Imaginaire) au Symbolique non-verbal (en première position, éclipsant le Réel et l'Imaginaire). Car elle a trouvé en la personne du psychologue de la médiation artistique quelqu'un qu'elle a supposé capable de *l'entendre*. À partir de là, elle a su rendre son propre rire signifiant. Elle n'a plus ri aux anges. Elle a adressé son rire. Parfois encore à la cantonade, mais –avec– cette cantonade. Elle a ri –avec– les patients, –avec– les médecins vacataires, –avec– moi, et –avec– elle-même.

Elle a ri *sans savoir* de quoi souvent, car ce rire a souvent été inconsciemment provoqué, mais elle a ri d'une musicalité signifiante. Son rire n'était plus le réflexe d'un oiseau en position d'attente.

Et peut-être, son grossissement et ses clochettes (le cliquetis de ses bijoux) sont dès-lors, *après-coup*, ce que Paul-Laurent Assoun appelle « *une bouteille à la mer* ». C'est-à-dire un appel au secours en recherche de son destinataire³⁰⁴.

Ce rire *toujours-déjà-là* n'était plus le même à partir du moment où elle l'a partagé avec le psychanalyste de l'atelier et ses propres "collègues". C'était le même rire pourtant qu'avant, la même sonorité, les mêmes syllabes-voyelles, *ha ha ha*, chantonnées sur le même ton. Mais avant le basculement venu de l'appel musical, c'était un tic inaudible autrement que comme le joli souffle d'une oiselle.

Ce rire a basculé dans l'adresse quand une chose signifiante, la peinture totalement abstraite, née des coups de pinceaux lancés dans l'atelier dont elle faisait partie ont été *entendus* dans l'intersubjectivité. C'est là, à ce moment précis qu'une prosodie a été nouvellement perçue.

Elle a supposé que le psychanalyste visiteur *entendait* une signifiante dans cette Chose liquide, visqueuse, odorante et colorée, une fois étalée "au hasard", sans savoir ce que l'on dit, sur la grande feuille blanche dans l'échange avec les autres. Elle prononce d'ailleurs presque "*je suppose*" ou "*je crois*" quand au moment de partir sa langue fourche et elle énonce un joli lapsus. Elle dit "*je mise*" au lieu de "*je file*". La signifiante supposée avait pris forme, une forme parlante où Papagena s'était *fait entendre* d'elle-même et des autres. Mais comment peut-on entendre de la peinture ?

³⁰⁴ Discussions sur la psychosomatique à Espace Analytique, 2010.

DESSINE-MOI UNE MUSIQUE

Rappelons-nous que notre thèse postule que la prosodie quand elle se fait langagière devient la fonction poétique du linguiste Jakobson. Cette fonction invocante peut se retrouver dans toutes les formes de langages. Il s'agit de la fonction du lyrisme. Or, qui dit lyrisme dit lyre, soit musique. Mais le lyrisme est une musique qui s'exprime aussi sans son, dans la gestuelle, ou dans des œuvres produites à seule fin de leur expression. C'est-à-dire des œuvres d'art ou s'en réclamant. Il peut en fait s'exprimer partout mais nous reconnaissons alors un style personnel et chantant, autrement dit une envolée artistique si petite et imprévue soit-elle.

C'est à un poète de nous l'expliquer d'après le psychanalyste Jean-Michel Vivès. Ce dernier a rapporté dans sa conférence *Prenez vos rêves pour la réalité !* de 2010,³⁰⁵ que pour Rainer Maria Rilke « *la création artistique est une action qui se doit d'être seulement sonore. Pour Rilke, il n'y a pas de métaphore qui ne soit musique* », développe-t-il. Nous comprenons donc que la création artistique relève de la pulsion invocante et d'une temporalité musicale, quelle qu'elle soit.

Revenons encore à un plus de théorie pour pouvoir aller ensuite plus loin dans notre analyse de la situation de Papagena dans son groupe.

Jean-Michel Vivès dans cette conférence de 2010, nous explique avec Rainer Maria Rilke que le lyrisme est une fonction métaphorique. Il est également une fonction métonymique ajouterons-nous et c'est pourquoi il est si proche de la structure de l'inconscient. Qui donc mieux que le poète pouvait entendre le lyrisme dans des œuvres de toutes sortes ? Lui qui écrit avec du sens, mais surtout avec du son et du rythme. Les poètes d'aujourd'hui, depuis Stéphane Mallarmé, se passent souvent du sens à la recherche d'un effet de Réel. Le rythme, la métaphore et la métonymie restent leurs outils préférés. Le poète est le prince de la *lalangue*. Et, Jacques Lacan, nous a recommandé, à nous psychanalystes, d'être un peu plus *poètes*³⁰⁶.

³⁰⁵Jean-Michel Vivès, *Prenez vos rêves pour la réalité !*, 2010, Archives sonores de l'A.L.I., A.E.F.L. de Nice, <http://www.aefl.fr/sonores.html>.

³⁰⁶ « *L'astuce de l'homme c'est de bourrer tout cela, je vous l'ai dit avec de la poésie qui est effet de sens, mais aussi bien effet de trou. Il n'y a que la poésie, vous ai-je dit, qui permette l'interprétation, et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne. Je ne suis pas assez poète, poïte ? pouâte ? pouâtassé ? Je ne suis pas poâte assez* », J. Lacan, Séminaire XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, 17 mai 1977, inédit.

LE POÈTE ET LE LYRISME, RAINER MARIA RILKE

Rainer Maria Rilke, cité par Jean-Michel Vivès, argumente son propos dans un beau poème écrit en français, et très bien nommé *Gong*³⁰⁷. Voici ce qu'il préconise pour entendre les métaphores, c'est-à-dire dans notre thèse : pour entendre les prosodies signifiantes.

« Il faut fermer les yeux et renoncer à la bouche.

Rester muet, aveugle, ébloui.

L'espace tout ébranlé qui nous touche ne veut de notre être que l'ouïe».

Ce qui fait dire à Jean-Michel Vivès, que c'est bien ici « *d'un appel reçu par le corps tout entier dont nous parle Rilke ; un appel qui pourrait se caractériser d'être hors-mots mais qui pour autant ne se réduirait pas à un cri* ».

Cela paraît pouvoir s'appliquer à la prosodie signifiante, vocale ou non-vocale de notre deuxième temps. Mais, nous savons qu'il n'en est pas question explicitement dans les propos de l'analyste. Il s'agit plutôt en ce qui le concerne d'un appel qui n'est pas encore signifiant, comme celui de Papagena avant l'atelier. Papagena ne criait pas, mais ne signifiait pas encore. Elle était dans le plaisir du jugement d'attribution, et le clivage de ce qu'elle décidait de ne pas entendre.

Mais, quand Jean-Michel Vivès nous dit ensuite que l'appel est entendu par le créateur artistique qui l'émet et entendu aussi par son spectateur-récepteur, il nous semble maintenant, à partir de notre thèse, que cet appel-là a basculé dans le signifiant, c'est-à-dire le subjectivant, au moment où il s'est volontairement fait entendre comme tel. C'est-à-dire que ce n'est plus une émission réflexe, elle est décidée et adressée. Et il nous semble qu'au moment où existe un souhait d'exprimer des affects ou des sensations, au moment où celui-ci fait basculer l'échange dans la musicalité, alors l'appel devient signifiant et donc langagier-non-verbal. C'est-à-dire pour nous ici que ce deuxième appel est "prosodique".

³⁰⁷ Rainer Maria Rilke, *Gong*, « 1 Bourdonnement épars, silence perversi, tout ce qui fut autour, en mille bruits se change, nous quitte et revient : rapprochement étrange de la marée de l'infini. Il faut fermer les yeux et renoncer à la bouche, rester muet, aveugle, ébloui : l'espace tout ébranlé, qui nous touche ne veut de notre être que l'ouïe. Qui suffirait ? L'oreille peu profonde déborde vite, et ne penche-t-on contre la sienne, pleine de tous les sons la vaste conquête de l'oreille du monde ? 2 Comme si l'on était en train de fondre des Dieux d'airain, pour en bourdonnant se défont. Et de tous ces Dieux qui s'en vont en de flambants métaux, s'élèvent d'ultimes sons royaux ! », Poème dédié à Suzanna B., dans *Exercices et Évidences*.

Jean-Michel Vivès et sa conférence ne cessent néanmoins de nous intéresser, et nous pourrions sans nous tromper dire qu'il continue de nous influencer, car il parle avec beaucoup d'éloquence de cet appel qu'il dit être « *à recevoir avec tous les sens* ». C'est-à-dire que son objet est plus invocant que vocal, même si c'est un appel. Car c'est l'objet de la *pulsion invocante*. Et celui-ci n'est pas forcément vocal comme l'explique si bien Christian Fierens dans la conférence donnée également à l'A.E.F.L. de Nice deux ans plus tard³⁰⁸. Des objets de substitution peuvent remplacer l'objet vocal dans la pulsion invocante. C'est ainsi que la sculpture ou la peinture qui ne sont pas vocales peuvent, elles aussi, intégrer un "*dispositif*" de dé-croyance. Dispositif offert dans le cadre pacifié de l'œuvre, c'est-à-dire dans la confiance. Pour Papagena, ce dispositif c'est le jet du liquide poisseux (la peinture) avec des personnes supposées sujets, et même *sujets-supposés-savoir* l'entendre (celles auxquelles elle accorde crédit), et d'autres non-supposées-parlantes (ses ennemis). Le cadre pacificateur est celui de l'atelier invitant le grand Autre. L'effet obtenu est celui du basculement d'un appel-qui-ne-crie-pas-mais-ne-signifie-pas à un appel-qui-crie(Réel)-et-signifie(Symbolique-Imaginaire). L'appel bascule dans la subjectivation. L'*objet*, matière de la peinture, révèle alors un très court instant le reflet du Réel et de *La Chose* en elle, et dans les images de ses utilisateurs. Images percées de Réel qui apparaissent par un effet d'*après-coup* signifiant. Que représentent-elles ? En l'occurrence ce sont seulement des manières d'être et des façons de ressentir.

Comme dans le chapitre précédent, empruntons ici quelques façons de voir des phénoménologues, et cette fois-ci d'un merveilleux phénoménologue musicien, Vladimir Jankélévitch³⁰⁹, tout en sachant que si ces lignes sont imprégnées de quelques-unes de leurs théories (via les post-phénoménologues Pierre Fédida et Jacques Derrida surtout) elles ne les épousent pas toutes pour autant. Comme nous l'avons dit également dans notre première partie, cette thèse n'est pas pour autant phénoménologique, car pour nous ni le Symbolique ni l'Imaginaire ne sont à refouler, sans quoi il n'y aurait plus de Sujet, plus de Réel, plus de vérité, plus de musique, et plus non plus aucune œuvre d'art.

³⁰⁸ Voir les mêmes archives <http://www.aefl.fr/sonores.html>

³⁰⁹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961-1983.

Mais, cette *manière* et cette *façon d'être* qu'exprime l'art musical ou abstrait davantage que les autres, nous l'empruntons à Vladimir Jankélévitch parlant de musique³¹⁰. Philippe Grosos³¹¹, philosophe, explique aujourd'hui que pour Vladimir Jankélévitch, la musique est avant tout un *art du temps*. Comme elle se situe dans le devenir temporel, elle n'a pas plus d'existence, mais pas moins, que le temps lui-même. Cela signifie que la pensée de "ce qui est", l'ontologie, est chez Jankélévitch le devenir en tant que c'est *la manière d'être*. Le rapport qu'il a si profondément médité entre l'être et le temps, c'est la manière d'être de ce-qui-est. Et pour nous ici, dans cette thèse, le premier rapport entre l'*être et le temps*, c'est la musicalité, c'est le prosodique-non-verbal.

Pour revenir à l'atelier d'art plastique de Papagena, si ce dispositif prosodique-non-verbal peut avoir lieu c'est dans la protection du cadre de sa peinture, ou plutôt de –leur– peinture.

LE JE NE SAIS QUOI

À partir de ce cadre et de ce dispositif, la peinture devenant signifiante peut appeler ; elle peut chanter. Car, elle recèle alors un trou de Réel, inséré dans le Symbolique-non-verbal et l'Imaginaire. Il importe de ne jamais oublier que le trou bénéfique de Réel n'apparaît jamais autrement qu'au cœur du R-S-I lacanien au complet.

Dans une autre conférence, donnée celle-ci en avril 2014 à Rio de Janeiro³¹², *La question du tact en psychanalyse*, Jean-Michel Vivès reprend cet appel *hors-mots* qui n'est *pas un cri* et qui habite une œuvre d'art dévoilant-revoilant le Réel. Cet appel (qui préfigure notre *lyrisme* et à notre *appel de l'entre-deux*, c'est-à-dire à notre appel musical) nous met en contact avec le Réel, dit l'analyste. Or, nous savons que le Réel, s'il *ek-siste* entre le temps du jugement d'attribution et le jugement d'existence freudiens, ne se "révèle" que dans l'*après-coup* du jugement d'existence. Le Réel du temps zéro ne peut résonner que dans un monde de représentations, comme celui de notre Musicalité (éphémère). Car il n'y a pas d'impensable dans un monde sans pensable, pas d'impossible sans possible. Le trou d'irreprésentable étant

³¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *Philosophie Première*, Paris, PUF, 2011.

³¹¹ Professeur en Philosophie à l'université de Poitiers, Émission *Vladimir Jankélévitch 2/4 : La musique et l'ineffable*, Les chemins de la connaissance, France culture, Radio France, 22.04.2014 à 10 H.

³¹² Jean-Michel Vivès, *Theodor Reik : a questão do tato em psicanálise*, IV Colóquio internacional do corpo freudiano escola de psicanálise, *psicanálise leiga e seus destinos*, Rio de Janeiro, 14 de abril 2014.

par définition le non-être et le reste du représentable, il nous semble que l'appel de l'entre-deux qui n'est que musical et non verbal, mais qui est signifiant et donc pensable, a eu lieu ici.

LA NÉCESSITÉ ET SA VOIX

Rappelons-nous que l'appel invocant frôle le Réel du cri (ou du silence déchirant). Ce faisant, il dissout la réalité déjà installée (chez l'enfant ou l'adulte). Ou plutôt, il dissout *la croyance* du sujet en la réalité. Et la sidération provoque la nécessité, l'exigence, de l'installation d'une nouvelle réalité, et donc d'une nouvelle force de croyance correspondant à une nouvelle castration. La castration symbolique étant langagière pour Lacan, c'est donc la nécessité de la création d'au moins un nouveau symbole, au moins un. Pour cette thèse, il s'agit en fait d'une nécessité de trouver d'abord une croyance blanche, et nouvelle, afin de pouvoir y installer de nouvelles illusions sociétales, en passant certes par un plus d'énonciation. Car, comment investirions-nous des éléments de Réel afin qu'ils deviennent dans notre esprit des symboles sans y croire ? Cette nouvelle croyance, sans sens, mais trouée, n'est-elle pas le corollaire d'un nouveau *point sourd* ?

De nouvelles illusions sont rendues nécessaires par la perte des précédentes. Perte provoquée par la proximité traumatisante de ce que voile l'objet invocant, *La Voix*. Celle-ci nous renvoie à la désimaginarisation, à la désidéation, et à la désymbolisation. Comme celles qui s'opèrent lorsqu'un chantonnement signifiant perd son charme pour devenir une simple *Chose* bruyante. Dans les ateliers d'Art et Psychanalyse, un dispositif de recherche d'une telle déstructuration subjective est favorisé pour un instant très éphémère, l'instant clinique dit de vérité ou bien de sublimation. Mais, bien sûr il n'est recherché que –et uniquement– de façon protégée et encadrée.

Les objets pouvant prétendre à être élevés au statut de la Chose-Voix sont principalement des objets vocaux mais, n'importe quel objet (du moment qu'il est vécu comme impossible à représenter peut être substitué à ces objets vocaux. Ce substitut est l'objet *Voix*, pour le sujet, et cela, même quand il s'agit d'un geste ou d'un regard, car c'est un geste ou un regard en creux, impossible à représenter. Le mot "sujet" est ici à mettre entre guillemets car le Sujet-de-l'inconscient est évanoui un instant par son approche de *La Voix*, objet déchirant de la pulsion invocante. Le moment de l'invocation est celui de la déstructuration.

DE L'OBJET VOCAL

L'objet de la pulsion invocante n'est pas forcément vocal comme nous l'avons vu. Les œuvres d'art qui exhibent des excréments ou du sang font de ces choses un symbole et/ou une image. Mais, si ces œuvres peuvent être parlantes c'est que leur part d'irreprésentabilité existe encore. Il s'agit alors de *lalangue*-langagière non-verbale et non-vocale. Si ces œuvres ne sont que criantes, non de vérité, mais de Réel lacanien non encore advenu, alors il s'agit de *lalangue*-non-langagière.

Un exemple plus agréable mais non moins surprenant de tache invocante en peinture, c'est le petit pan de mur jaune dans *La vue de Delft*, de Vermeer. Voici ce qu'en dit le psychanalyste Alain Vanier dans sa conférence au Colloque de Cerisy *Les musiques de l'inconscient*³¹³ :

« Si on poursuit l'analogie avec la peinture, pensez au petit pan de mur jaune de la Recherche. Quand on voit la vue de Delft de Vermeer, on le cherche partout. Celui que j'ai vu ne coïncide pas avec la représentation que je m'en étais faite. Je pensais que c'était une tache qui venait obturer le point de fuite dans la construction du tableau. Pas du tout, il est dans une position quelconque, plutôt légèrement à droite, et n'a aucune fonction ; c'est une petite tache jaune qui, si elle n'était pas délimitée, si elle n'occupait pas une certaine place dans l'architecture du tableau serait une pure tache en tant que telle. Elle n'a pas de fonction obturante par rapport à ce qui serait un point de fuite ou un point qui trouverait l'espace dans la construction même du tableau. Dans tout tableau, il y a une absence, un trou et un écran ».

VIDE OU VIDE ?

Rappelons que le trou sans fond est celui de la fonction *invocante* alors que l'obturation, l'écran, est le fait de la fonction *scopique* lacanienne. Les mots homonymes de *tache*, de *blanc*, de trou ou de *vide* étant employés pour ces deux pulsions bien différentes. Il est important de rappeler que le vide invocant est toujours un vide sidéral, inhabitable. Alors que le vide de la pulsion scopique est un espace blanc habitable. C'est pourquoi la pulsion invocante est davantage celle de l'artiste, quelque soit son art. Ici dans notre thèse le mot "blanc" est d'ailleurs toujours utilisé pour un écran, et jamais pour une béance. Cette petite précision de vocabulaire deviendra utile pour la suite de notre avancée.

³¹³ Op. cit. Alain Vanier à Cerisy.

Ce qui voile le trou c'est le Scopique. L'Invocation, elle, est une déchirure. Elle vient trouer, ou "tacher" toujours dans le sens de percer, et de déchirer une croyance surchargée d'images et d'idéaux inamovibles. Alors que le "trou" et la "tache" scopique viennent couvrir d'un blanc qui s'étale en surface. Il est clair que notre croyance est plutôt d'ordre scopique.

Le corps entier doit se faire ouïe quand *La Voix* de la pulsion invocante déchire l'image que nous avons de notre propre corps. Corps éclaté qui n'est plus qu'un hurlement de Réel. Ce corps démantelé, désimaginarisé, ne peut qu'entendre par tout son être car il ne sait même plus où est son ouïe. À ce moment de déstructuration, l'être humain n'est pas revenu dans le plaisir du jugement d'attribution freudien ; il est dans la *jouissance* lacanienne, *au-delà du principe de plaisir* et aussi bien sûr au-delà de celui de réalité. C'est pourquoi le psychanalyste ne fait que des tentatives d'effleurements instantanés de ce Réel, et jamais de forçage de ce côté-là (comme j'ai pu malheureusement le voir chez mes stagiaires empressés d'y parvenir).

Au retour vers la réalité, quand on revient de la déstabilisation produite par le silence hurlant approché par un chanteur audacieux par exemple, la musique nous prend au corps et le fait frissonner entièrement. C'est pourquoi la jouissance musicale est souvent comparée à celle de la sexualité, où l'impression de ressenti de notre propre corps se dissout, puis revient.

DE LA GRÈCE ANTIQUE AU BRÉSIL D'AUJOURD'HUI.

Cherchons à nouveau quelque appui supplémentaire pour mieux entendre Papagena dans son groupe et mieux étayer la thèse de cet écrit. Nous trouverons de l'aide dans la mythologie de la Grèce antique, mais également auprès des mêmes spécialistes de la temporalité et de la musicalité : à nouveau le philosophe Vladimir Jankélévitch et les psychanalystes Alain Didier-Weill et Jean-Michel Vivès. Revenons à la conférence de Rio de Janeiro. Ce que Jean-Michel Vivès y énonce vient une nouvelle fois éclairer nos propres postulats et notre thèse, puis nous aider encore à les affiner.

Dans cette conférence, Jean-Michel Vivès commence par citer Sigmund Freud et Theodor Reik parlant de tact en psychanalyse. Il s'agit pour Sigmund Freud du bon timing de l'interprétation, qui doit intervenir au bon moment, ni trop tôt, ni trop tard. Puis dit Jean-Michel Vivès, « *Reik approfondit la proposition freudienne en pensant une temporalité propre à ce moment. Je propose de rapprocher le tact, tel que Reik le définit, du Kairos grec*

qui est une figure particulière du temps ». Et nous voici confortés dans l'idée que le temps n'est pas à considérer en psychanalyse comme une dimension toujours linéaire, mais plutôt comme recelant différentes formes géométriques correspondants à différentes formes de dynamiques psychiques. Le Kairos, Jean-Michel Vivès le définit comme différent de la notion linéaire de temps chronométrique et pouvant être considéré comme « *une dimension temporelle créant de la profondeur dans l'instant* ». Ce même Kairos est surtout le "*temps de l'instant*" pour le philosophe musicien Vladimir Jankélévitch. Mais c'est avant tout pour ce dernier, et c'est ce qui nous amène à lui maintenant : le temps dans lequel évolue la musique.³¹⁴

La musique et le temps

Jean-Michel Vivès, très freudo-lacanien, ne parle pas du philosophe Jankélévitch, phénoménologue, dans sa conférence. Mais il nous intéresse ici d'articuler leurs deux pensées parallèles afin de mieux entendre Papagena, et de poursuivre ci-dessous notre comparaison commencée dans le chapitre précédent entre les psychanalystes et les phénoménologues, dans leurs discours sur l'art et ses effets.

Contrairement à Jean-François Lyotard avec la peinture, Vladimir Jankélévitch ne considère jamais qu'une musique puisse dire une vérité dont les mots empêcheraient l'expression. Jankélévitch compare souvent la musique à la parole poétique. Et cette dernière ne dit pas confusément ce qu'une parole en prose dit clairement, ni l'inverse. Avec la musique il s'agit du même enjeu, pour Jankélévitch comme pour nous.

Si nous tentons de joindre la définition du Kairos de Jean-Michel Vivès à celle de Vladimir Jankélévitch, nous pouvons faire correspondre les trois temps de l'antiquité grecque à nos trois temps de la subjectivation. Chez les hellènes, il y avait trois temps représentés par trois divinités différentes :

Aiôn, est le temps sans limites des cycles (respiration, saisons, sommeil, etc.) Il est le temps de la destinée et l'éternité.

Kairos est le temps de l'Instant d'un basculement sans retour d'un état à un autre. C'est celui de l'opportunité, de la chance à saisir.

Chronos est le temps chronologique, celui que désignent nos montres.

³¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1983.

Dans cette thèse ces trois mêmes temps pourraient représenter maintenant des temps psychiques :

Aiôn serait tantôt le temps figé de la mêmété de la jouissance, tantôt celui circulaire du plaisir sans réalité.

Kairos serait le temps de la profondeur et de l'Instant.

L'articulation *Aiôn-Kairos* serait notre temporalité elliptique de la Musicalité.

Chronos serait le temps linéaire.

L'articulation *Aiôn-Kairos-Chronos* serait le temps de la réalité et la temporalité en tornade de la Musique et du logos.

Mais, loin d'être une simple re-nomination nous resituant dans l'histoire de la pensée, l'ajout de Kairos à nos postulats les clarifie.

Nous comprenons mieux pourquoi le temps de la musicalité, s'il s'oriente vers la profondeur, empêche lorsqu'il est mis en exergue (quand l'énonciation prend le pas sur l'énoncé du discours d'une personne) l'appréciation psychique du temps chronologique qui lui se doit d'avancer linéairement de façon directe et discontinue, sans le moindre détour. Cela explique que lorsque l'on est plongé dans ce temps subjectif, on ne voit plus passer le temps chronologique.

POURQUOI L'INSTANT ?

Mais, comment Kairos peut-il être à la fois le temps de la musicalité qui est par définition en mouvement, et en même temps celui de l'Instant qui par définition est arrêté ? L'instant d'un basculement d'un état à un autre est souvent donné comme la définition du Kairos. Et la musique justement nous tire toujours d'un état à un autre, nous faisant basculer de tensions (approche du Réel) en résolutions (plaisir freudien de l'apaisement des tensions, éloignement du Réel).

C'est bien un basculement qui s'est opéré chez les stagiaires dans l'atelier Orgue sensoriel de Perrin, et pour Papagena dans son atelier d'Art plastique et Psychanalyse : un basculement psychique, quasiment un *saut* kierkegaardien, les a fait passer d'une prosodie non opérante (la *langue morte* de Lacan) à la même prosodie sachant se faire entendre comme chantante, les Sujets faisant entendre leur musicalité.

Jean-Michel Vivès, dans sa conférence brésilienne, nous en donne un exemple, emprunté à Alain Didier-Weill. Voyons s'il peut nous aider :

« .../... Alain Didier-Weill dans son ouvrage : *Un mystère plus lointain que l'inconscient* relate un épisode de la vie de Rilke alors qu'il était secrétaire de Rodin aux alentours des années 1905-1907. Le poète souffrait à cette époque de troubles mélancoliques, un arrêt du mouvement donc, une stase de la résonance, dont rien ne pouvait l'arracher. Ni la fréquentation des ouvrages les plus intéressants, ni les conversations les plus subtiles ne réussissaient à le sortir de cet état d'abattement. Cet arrêt de la possibilité même d'existence à entendre comme ek-sistence, notre clinique nous y confronte douloureusement quotidiennement. Nous le savons, le sujet peut renoncer à la signification de ce que présente ce préfixe ek qui ne renvoie pas seulement au mouvement mais également à la transcendance. La pratique clinique nous rappelle qu'à la prescription freudienne, à l'impératif universel s'adressant à tout homme *Wo es war, soll ich werden* (Là où c'était, je dois advenir), il est possible de répondre *Je ne deviendrai pas !* .../... Cette mise en mouvement subjective difficile jusqu'alors, Rilke va l'éprouver par le contact d'une œuvre. Entrant dans l'atelier de Rodin, il pose sa main sur le visage d'une statue sur laquelle le sculpteur venait de travailler. D'après le témoignage de Rilke, il sentit alors revenir les forces de vie qui l'avaient déserté. .../... Le contact avec l'œuvre en création lui permet d'éprouver à nouveau la possibilité d'entrer en résonance ».

Cette « *entrée en résonance* » nous l'entendons ici comme un basculement en première place de la prosodie musicale dans le discours du Sujet, c'est-à-dire à une mise en avant de la fonction poétique jakobsonienne.

Rainer Maria Rilke a touché le visage de la statue à laquelle Auguste Rodin travaillait. Alors, loin de seulement tâter un travail d'imitation de la réalité, il a réalisé qu'il caressait-là une pierre en train de devenir métaphore. Il a ressenti une signifiante venue de Rodin et l'appel du Kairos sous ses doigts. Il a su affirmer psychiquement son emprise et se saisir pour lui-même de la force de ce basculement. Car la prosodie de Rodin, que Jean-Michel Vivès appelle *Résonance* lui était adressée, à lui ainsi qu'aux autres amateurs de son art. Rodin invite les esprits à s'envoler vers l'ailleurs toujours en devenir du poétique. Et Rilke de basculer par le *Passage Invisible* d'une dimension temporelle à une autre, soit du temps clos de l'Aïôn où il était enfermé (temps sans devenir) au temps kairologique imprévu, porte inattendue, ouverture dans une impasse.

UNE RÉOLUTION

Il s'agit d'une salvation acceptée, voire décidée, par un Rilke dans la nécessité. C'est donc un double *oui* freudien, un *oui* au plaisir procuré par l'initiative de Rodin (l'œuvre), et un *oui* à ce qu'elle se propose de véhiculer si elle trouve récepteur. Que propose-t-elle ? Elle offre de la signifiante à son auditoire, autrement dit de la poésie. Mais, nous l'avons compris maintenant, la "réson"³¹⁵ ne peut vibrer comme métaphore plutôt que comme *lalangue morte*, que si l'on décide d'accepter ce changement d'optique. Et Kairos fait ainsi, de la résolution d'une tension, un engagement. Promesse amenant du plaisir où il n'y avait que malaise, il s'agit à la fois d'une résolution dans le sens musical mais aussi dans le sens d'une décision. Comment rendre durable cette décision ? Par l'adhésion, à savoir par la croyance.

Mais, certaines personnes sont malades de la croyance. Rilke rechutera souvent dans ses crises de mélancolie. Qu'en est-il de notre Papagena ? Nous ne pouvons rien prédire. Mais, il semble que Papagena soit plutôt structurée sur un versant "hystérique" qui la préservera. Elle n'a jamais été, c'est notre hypothèse, "maniaco-dépressive". Elle est très habile sans le savoir car elle s'en sort beaucoup mieux que ses coéquipiers-adversaires. Une naïveté, voire une crédulité, l'attache à la réalité et la protège là où Rilke était trop lucide, trop clairvoyant et trop peu sourd aux hurlements de la *Voix* du Réel. Papagena avait obturé le trou de Réel de son *point sourd*. Alors que Rilke n'avait pas assez voilé ce dernier; il n'avait pas assez adhéré aux promesses virtuelles de la Réalité.

UN PETIT QUELQUE CHOSE

Comment alors, Rilke a-t-il pu accepter la promesse que cette pierre froide, brisée par Rodin, aurait un quelconque intérêt alors que le modèle de chair, vivant, était présent dans l'atelier ? Est-ce la capture pour toujours d'une pose intéressante, la pérennisation ? Non, la photographie existait déjà. Ce qui force la croyance dans l'œuvre de pierre ou de glaise, c'est qu'elle chante avec la musicalité de Rodin. Elle fait résonner et tournoyer avec ses admirateurs et Kairos, la *Voix* de Rodin.

L'art est donc une médiation précieuse. Seule une chose pouvait servir à Rodin pour la prosodie inventée par ses mains. Un travail sur l'humain l'aurait obligé à réifier cet humain. Seul un objet peut être à la fois en partie élevé au Symbolique et imaginarisé ; et en partie déchu au Réel. C'est ce que fait l'artiste avec son média. Mais, il veille pour que ce soit résonnant à laisser deviner, à frôler par endroit, la monstration de cette partie déchu. Endroit de déchirure où ce point de Réel se trouve ainsi ramené (*élevé* dit Lacan en l'honneur de ce

³¹⁵ Francis Ponge, Opus cité, *Pour un Malherbe*.

point de bascule) *au rang de la Chose* en y annihilant le Symbolique et l'Imaginaire. Ce trou presque montré, c'est l'objet de la *pulsion invocante*. C'est *La Voix*.

L'AMATEUR

Les sculptures de Rodin étant l'un des plus beaux trésors de l'histoire de l'art, peuvent-elle se comparer dans leur effet avec la si petite peinture abstraite de nos soignants en atelier d'Art Plastique et Psychanalyse ? Oui, en ce qui concerne leur effet psychique, il est possible de les comparer.

Car ce qui compte ici pour un effet psychothérapique c'est de proposer un effet de nouvelle prosodie. C'est cela, selon notre thèse, qui provoquera (si cette prosodie est acceptée comme signifiante en devenir) une croyance nouvelle dont le thème est inconnu. Cette perception nouvelle émane d'une *lalangue* encore inconnue ou considérée comme un objet (prosodie vocale ou non, car pour un adulte il y a cent façons d'émettre de la *lalangue*). Si elle élève cet objet *au rang de la Chose*, c'est-à-dire si elle lui ôte son pouvoir d'existence, elle créera un effet de "vérité" lacanien, effet kairologique de déstructuration-restructuration. La restructuration est décalée par un changement de tonalité (de niveau prosodique), avançant donc dans une dynamique temporelle hélicoïdale, et la déstructuration opère ainsi par un effet d'*après-coup*. Car dans l'instant de la déstructuration il n'y a que vacillement moïque, opportunité à saisir.

Cette sublimation lacanienne peut opérer (contrairement à celle décrite par Sigmund Freud³¹⁶) chez qui que ce soit s'y prêtant. Car il faut se prêter, voire se donner, à une œuvre pour qu'elle soit artistique.

Quand Papagena voit et ressent la peinture (élaborée entre-autres avec ceux "*avec qui l'on ne peut pas parler*") devenir une potentialité d'expression, –nouvelle perception de prosodie–, elle est psychiquement ébranlée par ce Kairos inattendu. Son Moi vacillant est contenu par le cadre et le transfert sur le psychologue. Et c'est alors que grâce au dispositif de la peinture collective, elle babille. Elle parle *lalangue* avec ma stagiaire étrangère. "Son" mot de *pictoriques* est un néologisme sans concept très précis associé. Papagena-Papannella l'invente dans le groupe. Mais, juste avant ce nouveau signifiant, elle invente d'abord une nouvelle croyance sans images prédéfinies, à nommer et surtout à habiter.

³¹⁶ Pour Sigmund Freud la sublimation artistique est réservée aux véritables artistes.

Si les nouveaux mots de Papagena deviennent signifiants c'est parce qu'ils sont inventés, avec les autres, dans la (bien)veillance du grand Autre. Alors comme l'a dit Françoise Dolto, « *tout est langage* » dans un groupe d'artistes en herbes ? ...certainement pas.

NON, TOUT N'EST PAS LANGAGE.

Tout –pourrait– être langage, aiment à nous dire les artistes avec Françoise Dolto. Mais, tout ne l'est pas. N'importe quel objet, lorsqu'il est symbolisé, devient partie du langage. Mais, certaines choses ne sont pas représentables, ni encore moins symbolisables ou imaginables, comme la mort ou la jouissance. Cette découverte est le grand apport de Jacques Lacan : *le Réel*.

De la même façon, tout n'est pas non plus langage-non-verbal, le Réel lacanien n'en est pas. Qui plus est, le langage non verbal est prosodique, poétique et musical. Il vit dans le Kairos. C'est pourquoi il n'est pas capable, selon notre thèse, d'aucune narration conceptuelle. *La musique ne dit rien* dit Vladimir Jankélévitch. Puis, il se contredit immédiatement par des envolées lyriques sur les couchers de soleil sur *La mer* de Claude Debussy. « *Alors, corrige-t-il, elle dit je ne sais quoi et presque rien* ». Bien sûr il a raison, il a même "reson" et tous nous l'entendons. Il est dans le lyrisme et il nous charme. Jankélévitch parle par métaphores, et il parle donc en poétique jakobsonienne. Comme Lévi-Strauss dans notre deuxième partie (avec Wagner), il bascule dans le kairos, dès qu'il écrit sur "une" musique particulière.

La musique ne sait pas parler verbalement ni énoncer des concepts, mais elle est signifiante. Elle dit l'essentiel : l'affect et l'impression. Elle dit ce qui n'a pas besoin de verbe pour se dire. Et comme elle est Kairos elle nous emporte et nous bascule dans un ailleurs certes ineffable, mais riche en sensations, impressions et affects. Elle n'est pas naturelle, nous l'avons déjà dit. Ces affects nous les avons associés langagièrement par associations d'idées à des signifiants-non-verbaux. Mais la prosodie ne saura jamais raconter une histoire. Les couleurs sur les vagues que Jankélévitch entend dans *La mer* de Debussy, il les invente et il y croit parce qu'il sait que cette œuvre se nomme ainsi.

LE PRESQUE RIEN ET LA LALANGUE VIVANTE

Malheureusement, la conclusion que nous devons en tirer pour nos travaux sur la subjectivité et la croyance est en partie décevante, attristante pour bien des parents : selon notre thèse, contredisant ici d'autres recherches plus optimistes³¹⁷, le nouveau-né et tout autre personne

³¹⁷ Bernard Golse, *Transmission, identité et ontogénèse psychique du bébé. Une histoire à double sens*, Revue française de psychanalyse, 2014/2 Vol. 78, 363-376.

dont la parole n'est jamais verbale ne sauraient nous narrer une histoire. Cela malgré qu'ils puissent être pour nous des sujets à part entière, langagiers, avec une musicalité prosodique déjà signifiante à partir d'un mois et demi environ.

Mais, ils peuvent nous enchanter, nous calmer ou nous alerter. Ils peuvent par leurs dires musicaux nous faire rire ou pleurer. Toujours au temps du Kairos, et de la musicalité, leur parole prosodique ne parle pas ; elle chante. Elle chante toujours au temps de l'Instant présent. Présent et présence profonds et essentiels, venus de la condensation et du déplacement des accords musicaux. Or qui dit accord dit polyphonie. C'est-à-dire qu'il n'y a prosodie langagière que dans *l'accord* faisant suite au malentendu : au moins deux voix s'accordent. Intensité de l'Instant et résonance à plusieurs sans laquelle les sujets ne sauraient ek-sister.

L'ART ET LA CLINIQUE

Papagena et Francis Bacon, quelques similitudes

Nous l'avons abordé plus haut, dans *Logique de la sensation* Gilles Deleuze nous explique, voir dans les figures déformées de Francis Bacon l'expression de l'anti-représentation, de l'anti-figuration. L'artiste peint d'abord le visage d'une personne ou d'un personnage d'après une photographie (cliché). Puis, il cherche ensuite, dans un deuxième temps, à dé-peindre ce visage, le détruire plus qu'à le *déconstruire*. Cela pour trouver ce qu'il y a derrière le masque, d'après Deleuze. Il vise à effacer tout discours pour une *époque* décapant tous les clichés, éliminant jusqu'au logos lui-même, en vue de nous offrir une peinture de la sensation pure. Montrer la sensation est le but de Bacon, d'après Deleuze. Et pour notre thèse, parler en termes de sensations seules, où tout est de l'ordre du percept, sans concepts ni affects, comme le dit Deleuze, c'est se situer au début de notre Passage Musical, dans le temps de l'Aiôn de l'Incréé didier-weillien. Pour tenter de le rejoindre, un corrélat de notre thèse serait la répartition suivante :

LE PERCEPT

Le percept (c'est à dire ici la sensation) naît dans notre Passage Musical, dans l'Aiôn où il tourne sur lui-même.

L'AFFECT

L'affect naît avec le langage musical (prosodie devenue musicale), dans le Kairos où il rejoint le percept pour former les émotions et les sentiments en entamant un mouvement en spirale.

LE CONCEPT

Le concept naît enfin avec le langage verbal, dans le Chronos, où il rejoint le percept et l'affect, pour entreprendre ensemble leur course linéaire en tornade.

La musique, un grand A troué sans concepts

La musique ne peut certes jamais se reproduire parfaitement elle-même, sauf pour ce qui d'elle s'écrit sur la partition. Elle ne peut se re-trouver à l'identique comme musique aérienne, ni donner à chaque fois les mêmes résultats psychiques sur un même auditoire, et à fortiori sur un auditoire différent surtout s'il possède une culture musicale différente. Elle est toujours une immédiateté sans triangulation (sans castration sexuelle symbolique), comme représentation de sensations et d'affects.

Les enregistrements audios de musique nous permettent de réentendre l'échange entre des musiciens, ou bien entre eux et leur auditoire du moment, mais cela est figé. C'est-à-dire que l'instant est passé. Il n'y a pas d'échange entre soi et les musiciens de l'enregistrement. C'est la musique qui nous y parle, comme grand Autre barré, et non plus les Sujets musiciens qui sont partis depuis longtemps et s'adressaient à d'autres. Fussions-nous dans la salle au moment de l'enregistrement, nous ne sommes plus les mêmes à la réécoute. C'est impossible d'éprouver des émotions identiques à chaque écoute. ...pourquoi ? Parce que du Réel se trouve dans la musique. Et, celui-ci n'est pas re-présentable, pas re-trouvable. Parce que notre subjectivité évolue constamment, celle des musiciens comme celle des auditeurs. Notre subjectivité inconsciente est toujours langagière mais ne se montre jamais que dans l'instant. Mais si la musique ne peut se reproduire à l'identique, est-elle bien faite de représentations ? Oui, car elle permet d'échanger et de transmettre des affects et des sensations par des ensembles de sons signifiants. Par exemple si nous sommes joyeux mais jouons une musique supposée être triste (dans notre culture) alors c'est de la tristesse que nous transmettons à nos auditeurs, celle voulue par le compositeur. Ce sentiment de tristesse transporté par la musique de notre exemple serait-il reçu toujours de la même façon partout dans le monde, sans préparation des auditeurs ? Certes non, comme pour le langage verbal les affects s'associent aux mélodies selon des accords sociétaux.

Si la peinture, et surtout la littérature, nous donnent l'impression de posséder une pérennité des affects offerts par l'artiste à son public, c'est parce que l'œuvre est figée. Et parce que

nous ne sommes quasiment jamais présents personnellement dans l'intersubjectivité avec les artistes au moment précis de leur création, sauf à faire partie de leur cercle d'intimes. De plus, aucun autre artiste n'est tenu de la re-crée. D'où l'invention des Happenings et autres performances en public pour tenter d'agir sur cet aspect temporel.

À l'inverse, une composition musicale est toujours recrée par les musiciens lors de son interprétation. Toute réédition est une création, comme au théâtre, ou dans la danse. Si la musique s'écrit, son langage ne parle qu'en se recréant à chaque nouvelle *interprétation*. Un interprète dans le langage du Kairos, fut-ce un bébé jouant avec sa prosodie devenue musicale, est toujours un créateur. Mais pour cela il faut qu'il y ait du jeu, Donald W. Winnicott l'avait bien compris. Naturellement parfois nous ne jouons pas et nous essayons de coller au maximum à ce qui a été prévu. Alors oui, l'on peut dire que dans ce cas il s'agirait, si nous y parvenions, d'une répétition, mais ce n'est guère possible. Car alors, le langage musical si volatile serait remplacé par la prosodie non musicale, signe et non signifiante. C'est notamment la prosodie que voudrait posséder le discours de la Science.

Le fait que la frontière soit si délicate à déceler parfois, entre une *lalangue* musicale ou une autre non-musicale, occasionne, non des malentendus baudelairiens, mais de la mauvaise écoute. Ou plutôt de l'écoute hors de propos, là où il devrait y avoir de l'entente. Ou bien de l'entente là où l'on ne voudrait que de l'écoute.

UN ROMAN SUSCITE-T-IL TOUJOURS LES MÊMES AFFECTS ?

Mais quand il s'agit de la transmission d'affects et de sensations, d'émotions et de sentiments, n'en est-il pas de même pour la lecture silencieuse d'un roman ou d'un poème ? La littérature et la poésie ne nous affectent-elles pas différemment à chaque approche ? N'affectent-elles pas différemment chaque lecteur, même s'ils lisent dans la même bibliothèque, au même moment ? Si, elles le font. Car en tant que lecteurs, nous ne recevons pas de la même manière selon notre état psychique du moment le musical de l'œuvre, sa *voix* derridienne, son style. La signifiante en affects et en sensations ne saurait être figée à jamais dans une répétition, car elle s'exprime de façon musicale quand bien même elle serait écrite en lettres et en mots noir sur blanc. C'est du moins ce qu'indique ce nouveau corrélat de notre thèse : les émotions et les sentiments se manifestent différemment selon qu'ils sont en germe dans l'Aïôn, épanouis dans le Kairos, et éclipsés, en sourdine souvent, dans le verbal du Chronos.

BACON, MUET OU PARLANT ? RÉPÉTITIF OU DYNAMIQUE ?

Voyons si Francis Bacon réussit dans son œuvre, à représenter (peindre ou dépeindre) du musical et si cela peut nous amener à mieux entendre Papagena. Peut-on dessiner ou peindre de la *lalangue* musicale ? C'est-à-dire signifier visuellement l'ineffable de Jankélévitch ? Ou encore exprimer visuellement le langage et la signifiante des sensations et des affects ? Nous avons vu que Jacques Derrida nomme cette facette musicale d'une œuvre d'art : *une voix*.

Pour nous, ici, il s'agit de la *Lalangue* dans sa version musicale (ou prosodie devenue musicale). Bacon peint-il un tableau de manière à ce que l'on entende sa *voix* derridienne à chaque approche de façon presque identique ? Cela est bien sûr impossible. Seuls les signes, ou le langage verbal de type scientifique ou informatif, proposent des concepts à comprendre toujours de façon la plus identique possible.

Bacon peint-il seulement des sensations d'une manière *pure* comme le dit Gilles Deleuze ? C'est-à-dire hors discours, mais aussi absolument sans aucune forme de langage. Pour Gilles Deleuze cette pureté serait même désaffectée. Il ne resterait de transmission que de Sensation, et rien d'autre, même pas d'affect. À ces questions, le peintre Francis Bacon lui-même vient répondre par la négative. Il disait, —contrairement à l'idée de Gilles Deleuze—, espérer faire passer dans son œuvre son « *inconscient et ses affects* »³¹⁸. Il attendait des autres de dissenter sur sa peinture et de lui faire savoir, lui renvoyer, ce qu'ils y voyaient. Il se délectait de ses longs et nombreux entretiens sur sa propre œuvre avec ses critiques préférés dont Michel Leiris, Michel Archimbaud et David Sylvester, par exemple. Francis Bacon jubilait d'entendre des avis sur son œuvre et ne s'en lassait jamais. Mais répétait-il à longueur d'interviews, sa peinture ne proposait « *pas de narration, ne racontait rien* ».

Avançons l'hypothèse que lui, comme Papagena dans l'atelier de peinture, jouaient dans cette demande d'interprétation, le circuit de la pulsion invocante. Mais un circuit ne partant plus, —en peinture—, du réel d'un réflexe mais plutôt de la prosodie musicale peinte (au sens de la *voix* de Jacques Derrida). Cela en exprimant avec une part d'inconscient (puisque adressé depuis leur être divisé) par la peinture, des sensations, mais aussi des affects, des émotions, et des sentiments. Gageons que nos deux impétrants parlaient en *lalangue*-peinture, à l'aide de signifiants maîtres et de croyances maîtresses. Maîtres au sens de "blancs" de sens. C'est-à-dire sans signifié, détachés des concepts et autres idées. Puis, tous deux dans des contextes

³¹⁸ Voir par exemple : Michel Leiris, *Au Verso des images*, Explorations, Fata Morgana, Montpellier, 1980 ; Francis Bacon, *L'Art de l'impossible*, entretiens de Francis Bacon avec David Sylvester, traduit de l'anglais par Michel Leiris, Michel Pepiatt, Genève Skira, Les sentiers de la création, tome I, Paris, 1976 ; et Francis Bacon, Entretiens avec Michel Archimbaud.

différents attendaient de recevoir un sens crédible venu de quelque croyance habitée appartenant à un autre (un supposé Sujet, et supposé savoir qu'il y a du Sujet en eux). Ce serait l'adoption verbale par l'Autre de leurs propres coups de pinceaux parlants mais sans verbe, ...chantants.

Gilles Deleuze répond à Francis Bacon en termes d'*épochè*, de pure sensation. Michel Leiris répond par des expressions exprimant de l'affect mais pas de concept, comme "*passionnant et passionné*". Et David Sylvester³¹⁹, lui, suggère des interprétations conceptuelles de type, "*Did the bird alighting suggest the umbrella or what ? ou Since there's the same uniqueness, of course, in the figure of Christ, doesn't it really come back to the idea of the uniqueness and the special situation of the tragic hero ? The tragic hero is necessarily somebody who is elevated above other men to begin with*".

Interprétations de chacun auxquelles Francis Bacon se prêtait très volontiers répondant toujours plus ou moins par de l'acquiescement. Ici par exemple, il répond en parfait "hystérique" à son analyste, David Sylvester, "*Well, I'd never thought of it in that way, but when you suggest it to me, I think it may be so (Je n'y avais jamais songé ainsi, mais maintenant que vous me le suggérez, cela se pourrait bien...)*". Excepté quand il s'agissait d'une affirmation de type "*vous racontez ceci ou cela*". Alors, Francis Bacon s'insurgeait : "*ma peinture ne raconte rien*", répétait-il toujours vigoureusement.

Musicalité et Musique, un signifié, ou pas

Chez Bacon, il s'agirait de défigurer le "construit" de son œuvre, pour en arriver à la "musicalité" sans structure, duelle. Sa description de sa propre peinture³²⁰ est celle d'une œuvre sans discours ; ni narration autre que celle de sentiments ou affects, ressentis avec force mais impossibles à exprimer et même à penser de façon reproductible. Ces affects en recherche de leurs interprètes ne ressemblent-t-ils pas à ce que nous avons dit ici de la musicalité dans la prosodie musicale non structurée ? Ne ressemblent-t-ils pas à la "danse" de la musique ? Ne ressemblent-t-ils pas, enfin, à la pulsion invocante dans sa dimension temporelle du Kairos ?

³¹⁹ David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, 1963, 1966 and 1979, The Guardian, 13-09-2007.

³²⁰ Francis Bacon, *Production virile du siècle, Récusation des doctrines philosophiques et autres opuscules*, Épiméthée, Paris, PUF, 1987.

Par contre, la description qu'en fait Gilles Deleuze, d'une œuvre sans logos (sans langage ni verbal, ni musical, ni pictural), totalement désimaginarisée et de plus dé-symbolisée, ne nous laissant que de la sensation pure à voir, et donc à reconnaître, sans affects ni sentiments, est celle d'une peinture figée dans le temps de l'Aiôn. Son squelette de langage écrabouillé (sans bouille) défiguré donc, tourne sur lui-même dans le départ de notre Passage Musical. Ce serait alors cet art sans pensée dont la chercheuse en philosophie Carole Talon-Hugon, présidente de la Société Française d'Esthétique, dit «*esthétique oui, mais peut-être pas artistique dans le sens philosophique du terme*».

CLOCHETTES MAGIQUES OU GRELOTS DE LA FOLIE ?

Et notre jeune Papagena, avec ses concerts de clochettes (cliquetis de ses nombreux bijoux) et ses cascades perlées d'éclats de rire, peut-elle aussi se vider de tout son sens comme un pape défiguré, corrigé à coup d'éponge et de balayette par le Bacon qu'interprète Gilles Deleuze ?

Revoyons avec plus de précision ce que dit justement Gilles Deleuze sur la peinture de Francis Bacon, et tentons de comparer avec notre dame-oiselle.

Gilles Deleuze dans son séminaire sur la peinture³²¹ a exposé son avis sur l'œuvre de Francis Bacon. Pour lui, elle est comparable à l'art antique égyptien, à savoir que tout y est plat et sur le même plan, dit-il, avec des cartouches délimitant des figures isolées. Figures égyptiennes antiques qui n'auraient, selon lui, aucun rapport entre elles malgré le fait qu'elles soient regroupées et agencées dans un cadre. Deleuze considère que l'isolement des figures lacérées baconiennes du reste de la toile par une sorte de cercle autour du personnage, qu'il nomme "*contour*", le fait passer d'une représentation d'une personne à une simple *image* de cette personne. Cela opère un basculement de l'univers du Logos et de la signifiante (Aiôn, Kairos et Chronos) à celui du logo (seulement Aiôn).

En ce qui concerne Papagena, nous avons vu qu'elle s'isole (et est isolée) de (et par) ses collègues de travail. Son contour deleuzien serait son enveloppe de bruitage ? Pourrions-nous dire avec Gilles Deleuze qu'elle n'exprime rien d'autre que de la sensation pure, dénuée d'affect et de logos quand elle rit et agite ses bijoux ? Il est un fait que Papagena entend ses quatre ou cinq collègues harceleurs-harcelés sur le même plan, sans perspective, sans structure, sans relations de positionnement les uns par rapport aux autres, quand elle dénonce

³²¹ Gilles Deleuze, Séminaire sur la peinture, 9 séances, Université Paris-VIII, 1980/1981.

l'une de ses collègues sans vérifier si c'est bien la bonne personne. Pour elle ils sont tous au même niveau. La platitude de sa vision, car il s'agit ici de pulsion scopique, est ce qui la sauve du non-sens de leurs injures. Elle recherche à fuir l'insensé de l'insulte en transformant son écoute en une sorte d'écoute *flottante* dont on enlèverait la profondeur et la perspective, sans signifiante.

Cette écoute est si flottante qu'elle reste certes discriminante mais devient non langagière car elle isole chaque signe les uns des autres sur un même plan, afin d'écouter sans entendre chaque information de façon isolée. C'est ce qu'aurait pu dire Gilles Deleuze.

NON, CE N'EST PAS UNE DÉFENSE

Mais pour notre thèse, cette interprétation deleuzienne est-elle pertinente ? La surdité de Papagena est-elle une défense subjective efficace et volontaire ? Non, pour nous cet assourdissement psychique de Papagena, non troué, serait plutôt une conséquence de la sidération traumatique imposée par l'irreprésentable des injures reçues comme autant d'injonctions d'un Surmoi féroce, –et non l'inverse–. C'est, pour nous, un abasourdissement infligé, une défiguration –par– l'autre, et –de– l'autre, plutôt qu'une défense inconsciente. C'est la division de la subjectivité de Papagena qui disparaît ici avec ses capacités langagières, et non son égo. Rappelons qu'ici que pour nous dans cette thèse, l'*Égo* est le *Moi-Je* réunifié, donc non divisé. Sa subjectivité figurée, cet Égo donc est présent bien que déformé lui aussi, bouffi par un étalement-empâtement réactionnel. Mais sa subjectivité lacanienne disparaît, avec son sujet de l'inconscient que l'on ignore souvent chez les freudiens, et celui de son conscient que l'on oublie souvent chez les lacaniens, tous deux divisés et pourtant articulés. La subjectivité dite inconsciente de Papagena s'efface, mais cela de façon ciblée, et cette dés-adresse est intéressante pour notre thèse.

UNE DÉ(S)-ADRESSE

Relevons que Papagena continue d'être un Sujet de l'Inconscient/Conscient divisé lorsqu'elle s'adresse aux patients, et que par contre elle ne l'est plus quand elle ne "s'adresse plus" à ses collègues permanents harceleurs et harcelés. Cela revient à une déssubjectivation ciblée et partielle, délimitée comme dans un cartouche à la Francis Bacon selon Gilles Deleuze. Il s'agit ici d'une inter-dé-subjectivation.

C'est par contre dans cette délimitation, cette isolation d'un espace psychique de souffrance, ou plutôt d'un espace dépsychisé, que nous pouvons reconnaître une défense psychique (et non dans la dé-figuration elle-même).

UNE DÉSUBJECTIVATION PARTIELLE

Le paysan tue ses lapins pour les manger mais pas son lapin animal de compagnie, sauf à le désidentifier au préalable. Les cannibales occasionnels (accident d'avion au sommet d'un glacier, etc.) font de même avec la chair humaine. Les nazis des camps gazaient ceux qui n'étaient devenus pour eux que de la matière (même s'ils étaient peut-être auparavant leurs voisins de palier, ou leurs amis) avant de rentrer jouer avec leur chien en famille et entendre du Mozart, lire du Goethe, etc., parce qu'ils avaient ôté tout leur investissement psychique de la personne tuée. Ce n'était plus que du bétail. Mais ils faisaient cela sans remettre en question leur subjectivité dans son ensemble, comme aujourd'hui d'autres génocidaires dans le monde. Ils utilisent pour cela un contour hermétique à la Gilles Deleuze.

À leur instar, Papagena et le Bacon de Gilles Deleuze dés-imaginarisent et dé-symbolisent ceux qui pour eux ne sont plus que l'innommable défiguré dans un cartouche de Réel. C'est un clivage. D'un coup d'éponge du peintre (force de vie pour Deleuze), ou bien d'un rire qui se détourne pour la jeune femme, ils dés-identifient ceux qu'ils choisissent à cet effet. Cet autisme ciblé et bien délimité, ce contour, permet à Papagena de continuer à parler normalement à ceux qu'elle peut entendre. C'est-à-dire à ceux qui se trouvent à l'extérieur de cette bordure.

C'est ce même mécanisme langagier qui permet à un chirurgien de décortiquer un corps humain vivant sans s'évanouir. Il est désubjectivé partiellement et ne voit plus que de la viande et des boyaux. Mais il est capable pendant ce temps de penser langagièrement et d'imaginer ce que dirait son père spirituel s'il le voyait exécuter telle ou telle prouesse chirurgicale. Il tranche dans une matière chaude, palpitante et sanglante, mais il ne le fait pas dans l'échange langagier avec son patient. Cela même s'il est capable d'imaginer un rêve qu'aurait ce patient si bien anesthésié. Leurs pensées sont séparées, totalement séparées dans l'esprit du chirurgien. Même si l'usage verbal du passé et du futur permet à ce médecin d'imaginer une discussion entre eux ; il n'y a dans l'instant présent de l'opération pas l'ombre d'un échange subjectif.

Nous avons déjà vu que Papagena envoie également son rire et ses cliquetis dans l'atmosphère sonore du service comme l'on enverrait une bouteille à la mer, ou un S.O.S. dans le ciel, dans l'espoir que quelqu'un qui n'est pas là, mais quelqu'un qui est supposé l'entendre, se manifeste et l'aide à s'entendre elle-même là où elle ne parle pas. Se manifeste d'où ? Peut-être bien de là justement où il n'y a rien. La salvation viendrait d'un absent mais potentiellement présent, qui saurait entendre ce grand vide de sens et son appel au secours sans adresse : c'est le grand Autre invoqué.

Il nous semble que cet espoir dans le noir, cette Confiance aveugle, est du domaine de notre Passage Invisible entre les deux jugements freudiens où tout est potentiellement là, en devenir, mais rien ne fait encore sens. Il s'agit donc du degré zéro du langage, où le R S I est là, mais non noué. C'est déjà du langagier, même si ce qui se dira ne se dira que plus tard, dans *l'après-coup* d'une réalisation à venir (jugement de réalité). C'est l'Incréé d'Alain Didier-Weill.

PAPAGENA EN CHANTÉE

Nous avons pu constater que, pour nous dans cette thèse, les toiles de Francis Bacon n'expriment pas de narration verbalisable, contrairement à ce que suggérerait le critique David Sylvester. Mais, elles ne produisent pas non plus des sensations seules, isolées, comme le voulait le génial phénoménologue Gilles Deleuze. Pour nous, elles chantent également des affects, et de l'inconscient (de la division) comme le disaient Francis Bacon et Michel Leiris. Sans quoi, c'est à la Papagena précédente que nous aurions fait référence, celle qui ne lançait encore qu'une *lalangue* non musicale à la cantonade. Ou bien, à la Papagena qui parle verbalement et de façon signifiante en quittant l'atelier Psychologique de peinture ; quand – une fois *enchantée* –, elle prononce "*mais, qu'est-ce que je dis-là ... flûte alors !*".

DU GROUPE À LA MASSE

Dans ce chapitre sur *Le Groupe*, la mise en travail de notre thèse nous a amené à postuler l'existence d'un troisième appel symbolique subjectivant se situant entre les deux appels décrits par Alain Didier-Weil dans *Un mystère plus lointain que l'inconscient*. Notre nouvel appel est musical, à la fois prosodique et langagier. Il est invocant, toujours non-verbal, et parfois non-vocal. Car à l'instar de Michel Poizat nous considérons tous les appels émis par une action corporelle comme invocants, que ces gestes soient vocaux ou non³²².

L'évocation de Michel Poizat, ce grand spécialiste de la voix et de l'anthropologie psychanalytique, nous incite à mettre en travail maintenant notre thèse auprès des populations, et des masses. Les meneurs, dictateurs dits "charismatiques", nous intéresseront particulièrement car ils en appellent davantage à notre reson qu'à notre raison. Cette re-son est-elle toujours apporteuse de (re)subjectivation ? C'est la question que nous allons tenter d'élucider maintenant.

³²² Poizat Michel, *La Voix sourde. La société face à la surdité*, Paris, Métailié, 1996.

CHAPITRE III. LA MASSE DANS LA CERTITUDE

Pour un rapprochement maintenant de notre thèse aux masses et à leur psychologie, rappelons-en l'énoncé :

La surprise provoquée par la perception d'une musicalité nouvelle peut ouvrir un passage inespéré vers la (re)subjectivation. Ce Passage invisible surplombe une scotomisation du vacarme chaotique naturel de l'indistinction sonore. En se retirant, la Voix de la nature laisse place à un vide silencieux impensable et traumatisant : un *Point Sourd* que la musicalité inouïe a dévoilé. Mais ce trauma est structurant car ce vide fait caisse de résonance pour une fonction psychique de focalisation à même de l'éclipser : une croyance. Une croyance "blanche" car son objet n'est pas encore défini. Surface d'impulsion déployée sur le vide, elle s'étire comme une cymbale ek-stensible vers cet objet à venir. C'est cette croyance nouvelle qui favorise l'invention de signifiants nouveaux par le Sujet, et non l'inverse.

L'œuvre experte de Michel Poizat sur ce thème de l'effet de la voix sur la masse humaine est incontournable dans ce dernier chapitre, pour la confronter à la foule et aux grandes masses humaines.

Il nous propose dans *Vox populi, vox Dei, la voix et le pouvoir*³²³, terminé peu avant son décès, une citation déroutante d'un spectateur d'Hitler. « *Tout est dit, dans cette prose convulsive et tourmentée, de la puissance de séduction de la voix du Verführer, y compris de ses racines plongeant dans un lieu maternel archaïque, obscur et terrifiant. Tout y est dit de la dimension pulsionnelle de la voix, de son effet d'anéantissement subjectif, et de son pouvoir de jouissance* » dit Michel Poizat. Voici sa citation de Ernst Weiss témoignant de l'effet dépersonnalisant du discours d'Adolf Hitler³²⁴ : « *C'était l'instant où l'orateur avec sa voix rauque et son accent autrichien ne sentait plus le sol sous ses pieds. Sang allemand ! Sang allemand ! Sang allemand ! Criait-il. .../... Un torrent de mots sortait de sa bouche. Cela le submergeait, nous submergeait, et nous n'étions plus ceux que nous avons été auparavant. Si j'avais été seul avec lui, .../... j'aurais peut-être pu rester un froid témoin oculaire. Peut-être pas non plus. Mais pas ici. L'effet se propageait d'un auditeur à l'autre, les trois mille*

³²³ Poizat Michel, *Vox populi, vox Dei, la voix et le pouvoir*, Paris, Métailié, 2001, p 165 et 166.

³²⁴ Weiss Ernst, *le témoin oculaire*, Paris, Gallimard-Folio, 1988, pp. 240-241.

personnes devenaient une ³²⁵ âme. De haut en bas, d'un coin de la salle à l'autre. Irrésistiblement, à la vitesse de l'éclair une énorme cataracte, les éléments déchainés. Il n'était plus en haut sur la tribune grossièrement taillée, il était près de nous, en nous, il fouillait dans ce que nous avions de plus caché et il nous écrasait avec sa volupté d'esclave, obéir, se dissoudre, n'être plus rien. Pour la première fois, j'ai compris ce que signifie être une femme et succomber à l'homme lequel fait éclater la femme tout d'abord contre sa volonté, puis soudain avec son accord, avec ses souffrances brûlantes et avec une volonté encore mille fois plus brûlante, disparaître en lui, se fondre en lui, comme si c'était pour l'éternité. L'amour n'est-il donc qu'esclavage, délices de l'esclavage ? Il se tenait là-haut, sanglotait, il criait, avec un gargouillis sortait de lui quelque chose d'inexplicable de primitif, de nu, de sanguin, il ne pouvait le retenir, ce n'était plus des phrases solidement construites, des paroles articulées, L'ÂME SOUTERRAINE³²⁶, l'âme toujours voilée, le lieu noir et brûlant où résident les mères était montée à la surface, et personne ne pouvait résister. Allemagne ! Allemagne ! Allemagne .../... Tous reprirent leur souffle. Les applaudissements firent trembler les murs et les hymnes de sa garde noyés sous le tumulte frénétique .../... Et Angélique³²⁷, l'éternelle gouvernante, la noble veuve, gémissait plus profondément que dans mes bras. Des frissons ne cessaient de parcourir son visage déjà si fané, mais ce visage, tour à tour crispé et éperdu de plaisir suprême, était maintenant devenu si enfantin, plein de reconnaissance –et de pureté–. Ce n'était pas de moi, c'est de lui qu'elle était l'esclave. J'étais pour elle un homme, il était lui, un Dieu ».

Nous voyons là que Michel Poizat nous propose de considérer la voix du führer quasiment comme si c'était par moment *La Voix* personnifiée d'un Surmoi exigeant la jouissance. Il relate en effet à plusieurs reprises qu'Hitler hurle, aboie et éructe plutôt qu'il ne parle. Il nous raconte également que les témoins après avoir été subjugués, avaient du mal le lendemain à se souvenir d'aucun message, si ce n'est d'avoir entendu un être fascinant, inhumain, quasiment divin pour eux. Quand ces mêmes témoins relisaient le discours à tête reposée, ils étaient surpris de la platitude du texte au regard de cette passion. Michel Poizat compare cela à la déception qui accompagne parfois la lecture des livrets d'Opéra. Néanmoins ils restaient persuadés du génie hors norme de l'orateur qui avait accompli une telle performance. Un "meneur d'hommes né" est l'expression la plus courante. En fait Hitler, avait beaucoup

³²⁵ "Une" est mis en exergue par l'auteur, Ernst Weiss, et re-souligné par Michel Poizat.

³²⁶ Mis en exergue ainsi par Ernst Weiss.

³²⁷ Angélique est la maîtresse d'Ernst Weiss.

travaillé son art oratoire, et considérait avoir gagné de haute lutte ce qu'il tenait comme l'épanouissement d'un don. C'était à peu près le seul travail du führer qui dormait beaucoup nous explique Michel Poizat. Mais ajoute-t-il, s'en était bien un, de travail : celui de la communication.

VOX POPULI, VOX DEI,

Le Réel, on ne peut s'en souvenir, puisqu'il est impensable, et il nous paralyse si on l'approche. Hitler était-il un extraordinaire manieur de l'approche du Réel ? Il nous suffit d'une visite sur Youtube pour l'entendre à distance et nous convaincre que la prosodie chez lui n'est pourtant pas très musicale. Il hurle presque constamment en mode de commandement comme celui d'une injonction surmoïque. Les fonctions jakobsoniennes employées dans ses discours en permanence sont les trois premières : l'expressif (interjection), le conatif (l'impératif et le vocatif), et le phatique (l'interpellation). Il y a néanmoins, et même rondement mené, un travail important de ponctuation et de rythmicité vocalique dans la répétition. Pour revenir à Michel Poizat, celui-ci compare cette voix au tambour des fanfares et des marches guerrières. Les émotions transmises ici, pourrions-nous dire, sont avant tout le transport, le mouvement, l'urgence, l'importance, le devoir, l'obligation, le danger et le rassemblement. Hitler est constamment en train d'interpeller dans l'injonction. C'est une injonction impérieuse, appel de sirène à la jouissance, d'autant plus impossible à masquer d'un *point sourd* que la contagion dans la masse surmultiplie ses effets de façon exponentielle. Cette voix est à l'acmé de son approche du Réel, sans pour autant y basculer entièrement. C'est pourquoi la jouissance³²⁸ envahit l'auditoire.

UNE CERTITUDE BLANCHE

Pour Michel Poizat, c'est la mise en avant constante de l'approche au plus près de *La Voix* qui subjugué dans l'expression de ce tyran. Et cela lui assure un crédit total ajouterons-nous. Le peuple fasciné s'en remet à lui, lui donne carte blanche, mais ce n'est pas une croyance blanche donnée ici sans restriction : car il s'agit en fait une "certitude blanche", sans castration.

Personne ne contrôlera ni jugera ce qu'il fait, aucun grand Autre. Car pour Michel Poizat, dans l'esprit du public, la voix d'Hitler est au moment du discours l'objet de la mère kleinienne telle qu'elle est décrite par Lacan, la mère toute puissante, grand Autre non barré.

³²⁸ La jouissance n'est ni "politique", ni "morale", ni "éthique", ni "esthétique". Elle n'est qu'un excès irréprésentable (de l'odieux comme de l'agréable).

Cette absence de castration explique d'après Michel Poizat, la dimension de jouissance quasiment sexuelle qui revient souvent dans les récits d'extase des témoins.

L'ALTERNANCE DU CRI ET DU SILENCE

Mais, arrêtons-nous d'abord sur l'aspect prosodique de la chose.

Comment peut-on trouver la vilaine élocution d'Hitler (gargouillis, toux, et autres glapissements) fascinante ? Et cela à fortiori si l'on adhère à ce qu'il dit, à son idéal dit de *grandeur et de beauté* ? Michel Poizat nous explique que nous pourrions tous être dépersonnalisés par un orateur de ce type, qui présentifie presque *La Voix* pendant de longues minutes. Nous pourrions perdre l'entendement car nous serions entraînés dans un phénomène de foule où, Freud nous l'avait expliqué dans *La psychologie des masses*³²⁹, nos idéaux seraient destitués au profit d'un Surmoi invectivant, et de ses ordres hurlés nous entraînant dans la jouissance et la désubjectivation.

S'il suffisait de faire une "crise de nerfs" en public, ou d'exhiber sa réalité, nous pourrions tous être un jour de charismatiques hypnotiseurs de foules. Cela ne suffit pas. Il semble qu'il faille, pour Michel Poizat, savoir alterner dans un timing au plus précis de l'"opportunité", la crise qu'il appelle *le cri* avec des phases inverses, qu'il nomme de *silence*.

Michel Poizat pense que les meneurs de troupes, savent jouer de cette alternance du cri et du silence. Et il classe la musique préférée du Kaiser, celle de Richard Wagner, dont Hitler entourait ses discours, dans la même catégorie des sirènes hypnotisantes. Voici ce qu'il en dit ³³⁰:

« Toute forme musicale lyrique est la résultante d'un état de tension particulier à un moment donné, pour un compositeur donné, dans un lieu culturel socio-historique donné, entre une force qui pousse à respecter au plus près le signifiant et une force qui vise au contraire à le détruire en l'attirant petit à petit aux confins de ce qui dans l'ordre du vocal est le plus attentatoire à l'ordre signifiant : le cri ; tension entre une force qui pousse au cri et au silence, et une force qui tend à maintenir la scansion signifiante et l'intelligibilité du verbe. Or Wagner fit accomplir au matériau musical un pas décisif vers l'abord de cette limite du cri et du silence où la Voix comme objet s'approche au plus près de sa présentification par la

³²⁹ Sigmund, Freud 1921, *Psychologie des foules et analyse du moi*, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1981, et *Psychologie des masses et analyse du moi*, Œuvres complètes, XVI, Paris, PUF, 1991.

³³⁰ Michel Poizat, *Vox populi, vox Dei, la voix et le pouvoir*, Paris, Métailié, 2001, Page 214.

dissolution qu'il tend à opérer de la scansion signifiante. Nulle œuvre musicale n'est autant que celle de Wagner œuvre de cri et de silence ».

Il remarque ensuite, pour argumenter, que Wagner est le premier de tous les compositeurs à avoir introduit dans ses partitions des cris inarticulés et des silences déchirants trouant l'œuvre. Déchirant également l'écriture de cette œuvre par une barre indiquant le moment du cri ou du silence, sans savoir comment le signifier autrement que par un trou, une béance dans les portées. Car c'est bien de pulsion invocante qu'il s'agit chez Wagner. Ce dernier propose également une foultitude de nouveaux "signifiants musicaux et verbaux".

Hitler lui aussi, propose plus d'un demi-siècle après la mort de Wagner (cette chronologie innocente ce dernier de toute participation au nazisme) de nombreux "mots" nouveaux sidérants, même si son langage est très appauvri par ailleurs : Anschluss par exemple... Mais, au lieu d'être des signifiants "blancs" à charger de concepts nouveaux à créer. Ce sont des mots-signes, chargés de certitudes.

L'OBSERVATION DE MICHEL POIZAT REVISITÉE

Michel Poizat, dans *Vox populi, vox Dei, voix et pouvoir*, commence par écarter ses lecteurs de toute tentation de faire l'amalgame entre la musique de Richard Wagner et le nazisme. La musique de Wagner a été utilisée comme outil par les nazis, plus d'un demi-siècle après la mort du musicien. Musicien pouvons-nous ajouter qui n'était certes pas pro-juif (malgré sa naissance, son enfance et son adolescence, auprès de son beau-père³³¹ bien-aimé d'origine juive). Il écrivait avec facilité et vulgarité comme une dénonciation de manque de générosité le mot "*juive*" pour désigner la musique concurrente de ses rivaux parisiens³³². Mais il faut se rappeler qu'après avoir admiré sans mesure dans sa jeunesse Giacomo Meyerbeer, Jacques-Fromental Halévy, Felix Mendelssohn, etc., Wagner avait vécu à Paris son unique période de quasi anonymat forcé, le public étant occupé ailleurs (par ces mêmes concurrents parisiens)... Mais Richard Wagner, comme le fait remarquer Michel Poizat, n'a certainement jamais été demandeur de persécutions d'aucune sorte. Nous pouvons rappeler qu'il est toujours resté très fidèle à quelques amis inconditionnels comme son chef d'orchestre attitré et grand compagnon Herman Levi. Et qu'il ne peut être tenu responsable des sympathies de ses enfants ou à fortiori de ses beaux-enfants (gendre) devenus adultes longtemps après sa mort. Car Wagner est mort âgé, mais en laissant derrière lui ses enfants encore en très bas-âge. Michel

³³¹ Il s'agit peut-être même de son père biologique vu les circonstances particulières de sa naissance (Mr Wagner était mourant au moment de la conception).

³³² Richard Wagner, *Éclaircissements sur le judaïsme dans la musique*, in *Œuvres en prose*, tome IX, Paris, Delagrave, 1910.

Poizat pense, dans *Vox populi, vox Dei*, qu'Adolf Hitler aurait choisi Ludwig Von Beethoven sans sourciller si la musique de Wagner n'avait pas existé car ce qui l'intéressait c'était de favoriser un effet de grand messe tiré des symphonies grandioses des romantiques et des opéras de Wagner. Le tyran a su utiliser la nouvelle technologie de la radio pour diffuser à grande échelle du Wagner avant et après chacune de ses interventions.

Ici, en lien avec notre thèse, nous pourrions ajouter qu'Hitler a inséré sa propre *Voix* dans l'œuvre de Wagner avant de diffuser celle-ci de façon industrielle à son peuple et aux autres. Peuples qui dès lors associaient dans leurs esprits la prosodie du führer et cette musique envoûtante. Musique encore inouïe pour ceux (la majorité) qui n'avaient pu se rendre à Bayreuth. Il s'agit là pour nous, et nous dévions ici de la thèse de Michel Poizat pour revenir à la nôtre, de la perception d'une nouvelle prosodie (Wagner-Hitler) où la musique entoure de confiance une déchirure impensable mais ainsi rendue supportable : *la Voix* d'Hitler.

C'est grâce ou à cause de cette préparation acoustico-psychique, nous semble-t-il, que l'auditoire a pu prendre la prestation sidérante et quasiment inécoutable d'Hitler pour le noyau invocant d'une œuvre musicale grandiose. Cette nouvelle prosodie musicale c'est-à-dire habitée, une fois perçue, a transmis les émotions et les affects de Wagner et d'Hitler entremêlés, engendrant par là une immense certitude "blanche" à la foule hitlérienne.

LA DÉ-CROYANCE

Nous entendons bien dans les lignes de Ernst Weiss ci-dessus que chez Hitler le Réel était encore articulé au Symbolique et à l'Imaginaire (sinon le Führer n'aurait pu faire impression). Mais dans sa paranoïa (notre hypothèse), son nœud borroméen était submergé par une inflation du Sens (à l'intersection Imaginaire-Symbolique). Il s'agit-là d'une éclipse du rond du Réel, et du trou du petit *a* (le "manque de sens"), tous deux voilés par la Certitude accompagnant le Sens devenu dogmatique. L'adhésion est totale car cette certitude n'est pas percée du doute. Cela peut entraîner les sujets du public identifié à Hitler vers la dé-croyance paranoïde de cette certitude, même si eux ne sont pas structurellement paranoïaques.

Après cette très petite idée topologique de ce qui a pu se passer chez le dictateur, étudions les réactions des masses à son discours déshumanisé. Il semble que celles-ci aient emprunté notre Passage Invisible en sens inverse, passant de la subjectivité à la désubjection. Et cela après avoir entendu une prosodie inouïe certes mais amputée de sa *Voix* propre et abîmée par la *Voix* surmoïque c'est-à-dire ne leur parvenant pas par le Réel inadvenu du Passage, mais directement par le Réel forclos de l'extérieur de ce Passage.

Michel Poizat compare les admirateurs d'Hitler aux amateurs d'opéra. Nous pouvons ajouter que comme eux, la mère d'un infans ressent, dans l'intersubjectivité avec lui, cette même impression de recevoir une "vérité"³³³ indéniable avec une émotion intense. Impression qui ne "s'explique" plus, une fois hors contexte, hors ressenti. Mais, peut-on amalgamer ainsi la jouissance de l'amateur d'opéra et celle de la mère prosodique avec celle des "fans" d'Hitler ? Il semble que non car c'est un déferlement de sens et de j'ouïs-sens pour les derniers (les fans d'Hitler) et un afflux de l'Imaginaire avec la jouissance-Autre pour les deux premiers.

Nous pouvons soutenir ici dans le cadre de notre thèse, que ce que Michel Poizat nomme ci-dessus « *la dimension pulsionnelle de la voix* » possédant un « *effet d'anéantissement subjectif* », mortifère donc, n'est pas identique à la dimension pulsionnelle subjectivante, au contraire structurante, du *nebenmensch* parlant *lalangue* avec le bébé, ou celle de l'amateur de d'opéra jouissant d'une aria. Nous pouvons avancer que le *nebenmensch* est dans la Jouissance-Autre de l'intersubjectivité. Alors que l'amateur d'opéra est dans la jouissance-phallique musicale (transmission d'affects par des accords musicaux structurés) et dans la jouissance-Autre musicale aussi quand la *danse* de la musicalité est au rendez-vous. Il frôle par contre lui aussi La Jouissance (*la Voix*) par instants fugaces avec les prises de risque audacieuses de la diva.

Le lendemain du discours, l'admirateur d'Hitler, lui, est dans une version figée de la croyance, celle de la certitude. C'est une position paranoïde c'est pourquoi il ne doute pas de son attachement au fûhrer, malgré son impossibilité à se souvenir de la teneur des propos qui l'ont tant bouleversé la veille. C'est que, sur le moment, pendant le discours, il était dans le frôlement trop serré et surtout trop long de La Jouissance de la *Voix* réelle, si peu voilée. Celle-ci n'était pas contenue par le semblant d'un discours fait de concepts crédibles, ni par une prosodie. Elle était seulement vulgairement enveloppée dans une musique empruntée et mutilée offrant –elle– une jouissance certes phallique (musique langagière très structurée avec transmission d'affects) mais a-conceptuelle, et donc sans contenu verbal. Hitler choisissait les passages sans chant articulé ni discours parlé. C'est la musique de Wagner qui engage dans la Croyance blanche, mais celle-ci n'est pas poinçonnée, elle est trop grandement déchirée par les éructations d'Hitler, traumatisme insymbolisable, puis bouchée défensivement, en réaction, par les idéaux faits de dogmes et de certitudes proposés par le fûhrer. La Croyance devient donc une Certitude, où un excès de croyance tue la croyance, et un excès de sens tue le sens.

³³³ L'impression de "Vérité" est à prendre ici au sens d'une approche du Réel.

Puis, comme le dit Jean-Daniel Causse, « lorsque le "croire", comme "fides qua", s'absente de la culture, c'est alors la "certitude" qui fait retour sur le devant de la scène, sous la forme du délire, avec sa folie meurtrière et son inaptitude au doute parce qu'elle se confond avec un savoir que rien n'inquiète »³³⁴.

MÉTAPSYCHOLOGIE COLLECTIVE

Paul-Laurent Assoun

Nous voyons que les personnes de la foule manipulée par le leader charismatique sont chacune envoûtées. Mais comment cela fait-il masse ? Le psychanalyste Paul-Laurent Assoun nous l'explique dans son enseignement et son séminaire à Paris VII.³³⁵

En 1921, dans *Psychologie collective et analyse du moi*, Sigmund Freud a essayé de comprendre comment fonctionnent les foules. Il s'appuie notamment sur l'ouvrage *La Psychologie des foules* de Gustave Lebon. Cet auteur a remarqué qu'un individu dans une foule n'a pas la même psychologie que lorsqu'il est à l'état isolé. Par exemple, les foules perdent leur sens intellectuel. Elles sont "contagieusement" affectives et peuvent aller jusqu'au lynchage, etc. « Lebon décrit un tableau de l'âme des foules », dit Sigmund Freud qui ajoute, lui, la question de savoir –comment– se fait la modification psychique qui rend possible ce que Paul-Laurent Assoun nomme « l'enfoulement ».

Pour Freud, une foule existe quand un ensemble d'individus met un seul et même objet en place de leur *Idéal du Moi*. Et en conséquence, ils s'identifient les uns aux autres, dans leur *Moi*. Donc l'idée de Freud, d'après Paul-Laurent Assoun, c'est qu'une masse enfoulée ne fonctionne que parce qu'il y a idéalisation en commun du même Objet.

Assoun remarque que l'Idéal du Moi de Sigmund Freud est cette instance qu'il divisera plus tard entre *Idéal du moi* et *Surmoi*. Jacques Lacan la divisera, lui, entre *Idéal du Moi*, *Moi idéal*, et *Surmoi*. Mais au moment où Freud écrit *Psychologie collective et analyse du Moi*, il n'y a qu'une seule instance qui condense tout cela. « Ce que dit Freud, dit Assoun, c'est que si je parviens à mettre mon *Idéal du moi* personnel en commun avec les autres, je deviens un

³³⁴ Jean-Daniel Causse, 2010, *Croyance et lien social, Entre imaginaire et symbolique*, Le sociographe n° 32, Nîmes, Champ social, 2010, p 12-25.

³³⁵ Ainsi que dans son ouvrage *L'anthropologie psychanalytique*³³⁵, codirigé avec Markos Zafiroopoulos, Paris, Économica, 2002.

sujet de la foule. Mais, à condition qu'il y ait un Objet qui soutienne cet Idéal du moi. Une valeur, une référence fondatrice, ou bien un leader peut également venir incarner l'Idéal du Moi. Ce qui est très frappant c'est la passion de l'Un. C'est beaucoup plus qu'un culte de la personnalité. C'est véritablement ce besoin de réguler l'Idéal du Moi collectif », développe l'analyste.

« D'où vient cet objet extérieur ? », poursuit-il dans son enseignement à l'Université de Paris VII, « C'est celui que l'on trouve dans le cours de l'histoire. C'est ce que l'on appelle le grand homme. Évidemment il y a toute la conjoncture. Il y en a des mauvaises des bonnes, des foules très destructrices, ou pas, etc. Il y a, à un moment donné, quelque chose qui fait que l'objet est choisi, par le groupe, pour que le groupe puisse jouir de lui-même. Pour qu'il puisse se reconnaître. La jouissance de l'Idéal, continue Assoun, c'est pour Sigmund Freud l'ancienne passion du père mort qui revient. Mais qui revient comme substitut vivant. On voit comment certains gourous utilisent cette passion du père de façon trop souvent frauduleuse. Il ne suffit pas de dire que les gens se font berner par les sectes. Pourquoi est-ce qu'ils veulent se faire berner ? Sinon parce qu'il y a cette passion de l'idéal. Quand il y a eu des désastres familiaux, des sectes produisent des idéaux substitutifs ».

Et Paul-Laurent Assoun de souligner que dans *Psychologie collective et analyse du moi*, les Idéaux du moi des sujets de la foule sont reliés entre eux, et leurs Mois sont aussi reliés entre eux. Par contre l'Objet n'est pas lié. Car l'objet d'un groupe est vide. Il est seulement rempli par le travail de l'idéal.

« Sigmund Freud n'a pas hésité à dire que "les foules sont la transposition idéaliste du mythe de la horde primitive"³³⁶. Ce mythe nous présente à l'origine comme tous persécutés par le père. Nous l'avons tué pour cette raison. Et, une fois tué, nous le faisons revivre (par exemple, dans le christianisme, la résurrection). Quelque chose revient d'au-delà de la mort. Et, grâce à ce mythe, en faisant revivre l'Idéal, l'on peut soutenir le désir social. Littéralement c'est la transposition idéaliste, au sens où l'Idéal du moi reproduit la passion du père, souligne Paul-Laurent Assoun. Une foule suppose, pour que cela fasse ciment, que l'on régresse à un narcissisme en commun ; c'est mettre à la place de son Idéal du moi un Objet qui, dès lors, va soutenir le groupe ». Nous pouvons ajouter qu'il semble en ce qui concerne le nazisme que ce soit la Voix d'Hitler, cet objet.

³³⁶ Sigmund Freud, *Psychologie collective et analyse du Moi*, Paris, Payot, 1962.

LA VOIX DU SURMOI FÉROCE

Comme nous l'avons vu, si Adolf Hitler était un immense criminel, c'était néanmoins un expert inégalé du maniement des masses. Il a eu cette idée stupéfiante de toujours envelopper ses discours et sa voix très décharnés des voluptueuses et imposantes circonvolutions wagnériennes. Cette musique le transportait, il l'adorait. Et, elle apportait à ses discours la profondeur, la magnificence, et la subtilité qui lui manquait. Son tour de force a été d'en revêtir si systématiquement sa *Voix* pour les masses, que c'en était un leurre à la Patrick Süskind³³⁷. Le héros süskindien, monstrueux car dénué d'odeur, bouche ce vide-exposé d'un extrait de jeune fille en fleur, devenant ainsi ce que nous pourrions nommer le plus attirant des "parfêtres", en conjuguant le parfum et la perfection. Hitler, monstrueux lui aussi, car quasiment sans prosodie (Grenouille avant l'heure), se drape de la splendeur wagnérienne, nouvelle musique³³⁸, et devient ainsi le plus médusant des parlêtres.

Un autre tribun que lui aurait-il pu jouer ce tour de prestidigitateur dans l'équipe du commandement nazi ? Sans doute que non, pas avec autant de succès ; car il fallait une dimension scopique à l'opération.

LA VOIX ET LA DIMENSION SCOPIQUE

Adolf Hitler retirait les cris, les silences et les bruits prévus par Wagner dans ses œuvres, le Réel du Wagnérien. Il en ôtait ainsi le *trou* de la dimension invocante pour n'en laisser que le faste et l'interminable captivante *mélodie continue*, si jouissive car semblant échapper à la castration de la ponctuation. Alors, au comble de sa jouissance, il glissait entre les notes, sa propre *Voix* hurlante. *Voix* ni "déchirante", ni "perçante", ni "caverneuse" car alors elle aurait été trouante, mais plutôt "tonitruante". Ce traumatisme avait lieu au climax d'une tension musicale paraissant infinie. Ensuite, l'œuvre de Wagner était quand même menée lentement à sa fin, sa résolution, son apaisement.

Nous avons vu avec Michel Poizat que le public hitlérien semblait en transe et paraissait amoureux. En fait, ce public partageait bien un instant de folie amoureuse, en voyeurs de l'implosion pâmante de jouissance de son tyran. C'est d'Hitler adulateur et imposteur de Wagner que chacun, y compris l'impétrant, était amoureux. Comme le président Schreiber

³³⁷ Patrick Süskind, *Le parfum*, Fayard, Paris, 1985.

³³⁸ Nouvellement perçue, pour la foule de l'époque dont les membres n'avaient souvent pas eu la chance de se rendre dans aucune salle d'opéra pour beaucoup.

était "possédé sexuellement et féminisé par Dieu", en "personne" (un non-vivant) ; comme Grenouille était baigné des sécrétions exquises de la jeune fille dépecée ; Hitler était violemment féminisé devant eux, et avec eux, par un Richard Wagner posthume, dans une paranoïa généralisée.

Lacan et la paranoïa

Le Réel de la mort les envahissait d'une volupté inconcevable, entraînant l'évanouissement des Sujets de l'inconscient et disparition de la réalité. Car dans la paranoïa il n'y a plus de réalité, ou plutôt « *le paranoïaque n'y croit pas* »³³⁹ à la réalité. Il ne "croit" pas non plus à son délire, puisque de ce délire, par contre, il en est certain. La certitude propre à la psychose est une signification qui advient dans le réel, mais qui ne renvoie à rien d'autre qu'un signifiant forclos³⁴⁰, c'est-à-dire qui n'est jamais passé dans notre Passage invocant (jamais accepté par le jugement de plaisir). « *Il s'agit en fait d'un effet du signifiant, pour autant que son degré de certitude (degré deuxième : signification de signification) prend un poids proportionnel au vide énigmatique qui se présente d'abord à la place de la signification elle-même* »³⁴¹. Il est très intéressant pour notre thèse de noter que pour Lacan, dans la psychose, sans croyance blanche préalable, puisque sans la confiance acquise dans notre Passage, c'est la Signification qui arrive blanche de signifiant, et non l'inverse. Cela directement dans la certitude d'un réel non pacifié.

Nos sujets "enfoulés" eux, subjugués par ce sujet de la paranoïa, sont revenus en deçà de la Croyance, en deçà du Jugement d'existence freudien, dans le tout début de notre Passage Invisible, là où la prosodie musicale n'existe pas encore, dans le tout début du temps Réel de l'Aïôn où tout est à sa place, figé par le trauma.

Mais quelle est cette puissance de mort si luxurieuse et féminisante ? C'est le grand Autre lacanien qui n'est plus barré, il envahit tout. Il est Tout. Le père mort idéalisé de Sigmund Freud sort de sa tombe ; mais c'est le Père Idéal qui resurgit, ressuscité. L'incorporer comme idéal est l'issue ; l'introjecter ensemble dans la féminisation qu'il impose. Le banquet cannibalique est terminé. Le père Idéal sévit. Il est revenu pour jouir sans mesure.

³³⁹ Jacques Lacan, Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 87.

³⁴⁰ Ibidem, p. 43.

³⁴¹ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, le Seuil, 1966, p. 538.

Les spectateurs ont savouré les sanglots d'un kaiser désarticulé « *Allemagne, Allemagne, Allemagne...* », comme les amoureux se susurrent indéfiniment un texte très pauvre qu'ils n'oseraient jamais produire dans un roman : "*je t'aime mon amour, et toi tu m'aimes ? ; oui mon amour, moi aussi, je t'aime si fort... et toi, mon amour ? ; Oui à l'infini, etc., etc.*" Paul-Laurent Assoun nous fait remarquer que leur langage tend à disparaître.³⁴² Nous pourrions ajouter que Jean-Luc Godard a bien illustré ce discours amoureux, (et nous remarquerons ici l'aspect morcellement du corps) dans son film *Le mépris* où Brigitte Bardot demande à Michel Piccoli : «.../... *et ma bouche, tu l'aimes ma bouche ?* » ; « *Oui, je l'aime ta bouche* » ; « *Et mes yeux, tu les aimes mes yeux ?* » ; « *oui, je les aime tes yeux. Et mes jambes, tu les aimes ?* », etc., etc. ».

Comme l'amoureuse murmure, au comble de l'extase, "*Maman...*" ; Le führer, lui, pantelant, sanglote et renifle « *Allemagne....* ». Il fait "tache". Adolf Hitler fait indubitablement tache dans ce tableau de grandiose appareil nazi célébrant une "race de surhommes". Mais ce "pâté" n'est pas pour notre thèse un trou invocant. C'est un paravent, un voile scopique, obturé par la certitude.

HITLER, IMPRÉVISIBLE ?

Nous avons vu que Sigmund Freud avait déjà su analyser en 1921 des phénomènes métapsychologiques d'une foule agissant comme un seul homme. Franz Kafka, lui, écrivait *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris* en 1924³⁴³. On croirait qu'il y prévoit déjà l'avenir. Sans doute constatait-il une diminution de la croyance sociale et une dépression du peuple. « .../... aussi notre peuple, si confiant dans l'avenir en général, est-il ravagé par une certaine lassitude, par une sorte de désespoir ; c'est à cela sans doute que tient notre absence de sens musical : nous sommes trop vieux pour la musique ». Et ce peuple de souris désabusées, —en manque de croyance donc—, il le décrit amoureux de la diva Joséphine, tout en sachant que ses capacités vocales sont « médiocres » et qu'« ils l'oublieront » : « *Il y a en elle quelque chose de notre pauvre et courte enfance... De nos activités du jour, de leur petite gaillardise inexplicable, et qui est réelle cependant, et qui résiste à tous les maux* », disent les souris, « *Nous sommes rassemblées par ce Réel de La Voix* ». Kafka écrit cela en 1924. Il semble avoir tout entendu.

³⁴² Journée de la Voix, Paris, 2013.

³⁴³ Conférence de Silvia Lippi, *Figure du hasard objectif*, séminaire *Création, Sujet*, 10 février 2014, à UNS.

Mais c'est Charlie Chaplin qui bat tous les records de prédiction avec son film *Le dictateur* paru en 1939. Ce chef d'œuvre du cinéma montre –avant la deuxième guerre mondiale– une caricature d'Adolf Hitler envahissant les pays voisins et persécutant des innocents. Michel Poizat dans *Vox Populi, vox dei*, met en exergue la finesse du metteur en scène qui choisit de nous faire entendre la musique de Richard Wagner en sourdine derrière le discours du héros pacifique (Charlot), et *forte* dans une scène où le dictateur se pâme d'admiration pour lui-même et danse avec le monde. Mais dans ce film, rappelle Michel Poizat, la musique wagnérienne n'accompagne pas le discours furieux du despote. Discours du sanguinaire tyran, dont il ne nous offre qu'une prosodie haineuse et non musicale parfaitement imitée, révélant ainsi sa clairvoyance.

PETITE ANALYSE TRANSDISCIPLINAIRE

Michel Poizat nous a donné son sentiment sur le choix de la musique de Richard Wagner par Adolf Hitler. Il explique dans *Vox populi, vox dei* que la *mélodie continue* inventée par le musicien semble suspendre la discontinuité et nous replonger par là dans "*l'analogique continu*". Et en cela elle nous procure une *jouissance-Autre* toute lacanienne. C'est le cas dans les morceaux choisis pour les discours hitlériens car le führer ne diffusait pas les œuvres wagnériennes dans leur intégrité (creusées de cris, discours parlés, silences, etc.).

Richard Wagner a écrit sa musique de telle façon que l'évasement en ellipse de la pulsion invocante y soit le plus étendu possible en largeur, c'est-à-dire le plus évasé possible. Au lieu d'être en forme de flûte, le vase serait en forme de coupe. Cela, en y insérant des tensions sans annoncer l'amorce de la transition. Transition qui en devient lorsqu'elle apparaît enfin – inattendue –, d'avoir été trop attendue. Les tensions semblent revenir de loin car elles ont souvent déjà été entendues dans la même œuvre, voire dans une autre de ses œuvres. Et surtout, il en retarde toujours la résolution le plus possible.

Boulez et Compagnon, Wagner et Proust

Marcel Proust nous aidera à mieux entendre Richard Wagner sans avoir besoin de connaissances techniques musicales³⁴⁴. Après y avoir enseigné lui-même de 1976 à 1995, Pierre Boulez a été invité au Collège de France, le 2 avril 2013, à discuter de points de

³⁴⁴ Professeur titulaire de la chaire de littérature moderne au Collège de France. Il a invité Pierre Boulez pour une leçon de au Collège de France le 02.04.2013, *Lire et relire Proust*, mise en ligne sur le site du Collège : <https://www.youtube.com/watch?v=R3mNw4Ijvcs>

ressemblance entre la littérature de Marcel Proust et la musique de Richard Wagner, devant un public non forcément musicien, au séminaire d'Antoine Compagnon.

Pour Pierre Boulez, Marcel Proust comme Richard Wagner sont tous deux des maîtres de la transition. « *Ce sont les découvreurs de l'art de la transition. C'est leur grand forte* », dit-il³⁴⁵. Ils ont été, chacun dans leur domaine, et Wagner avant Proust, les premiers à mettre en exergue des phrases qui n'étaient jusque-là que des thèmes de transition. Par exemple, Marcel Proust met en avant, dès les premiers mots d'*À la recherche du temps perdu* une anecdote presque triviale. Il commence son ouvrage par « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* ». Cette ouverture est très similaire aux accords poignants que Richard Wagner propose lui aussi d'entrée dans son *Tristan* par exemple. Ils créent immédiatement une sensation d'inquiétante étrangeté, d'un début qui n'en est pas un, et suscite des réminiscences là où il ne devrait pas y en avoir : rébus à résoudre. C'est d'entrée un appel à résolution, une transition vers on ne peut savoir où, avec un rappel d'on ne sait trop quoi. Par l'usage très fréquent des accords (de septième) de tension pour Wagner, et des anecdotes pour Proust, ils nous proposent à la fois une tension et une trivialité. Or, la trivialité est ici synonyme de l'insignifiance.

JOSÉPHINE LA SOURIS

Voici des artistes qui nous offrent, comme Joséphine la souris de Kafka, l'insignifiance à résoudre dans la signifiance. C'est énorme. Le gigantisme de l'œuvre est ce qui naît d'ailleurs finalement de ces petites anecdotes répétées. Mais, imaginons la stupéfaction des lecteurs de cette époque³⁴⁶ devant une telle entrée en matière « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* » qui évoque immédiatement, dans l'instant du Kairos, l'intensité de la présence et la profondeur d'un *avant* et celle d'un *après*.

Pierre Boulez, lui, préfère à "géant" l'expression plus élégante de « *grande œuvre* ». Il nous fait remarquer que chacun de ces deux artistes a écrit une méta-œuvre où chaque ouvrage s'insère. Pour Pierre Boulez les opéras de Wagner forment une seule *grande œuvre*, comme les écrits de Proust, unifiés également. Qu'est-ce qui fait ciment entre leurs ouvrages ? Les deux artistes sont tous deux attentifs à nous le montrer par des appels et des rappels.

Richard Wagner parsème son œuvre de ses fameux *leitmotive*. Ce sont ces thèmes aux accords inoubliables car étranges et profonds (accords de transition sans annonce ni résolution

³⁴⁵ Pierre Boulez a dirigé la Tétralogie de Richard Wagner, mise en scène par Patrice Chéreau, à Bayreuth, cinq ans de suite.

³⁴⁶ Au tournant entre les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

immédiate) qui passent de l'ouverture d'une œuvre (*Tristan et Isolde* par exemple) à la répétition en boucle. Répétition magnifiée par l'emploi des orchestres les plus grands jamais produits ; où chaque instrument, un à un, d'un bout à l'autre de la fosse, reprend ce thème imprévu-connu en écho. Ces phrases musicales surviennent de façon inopinée et surprenante (empreintes de Réel). Elles sont pourtant *toujours déjà-là*. Ces leitmotive se font parfois réentendre de manière insolite dans d'autres opéras de Wagner, quand plus personne ne les attend, mais tous les reconnaissent. Marcel Proust a procédé de la même façon en transposant des anecdotes d'un des ses ouvrages à un autre, en changeant les personnages et les situations.³⁴⁷ Du coup, il y a de l'inachevé, de *l'incrée*, dans l'œuvre de chacun. Ces rappels au souvenir d'un autre ouvrage sont en même temps des appels aux ouvrages à venir. Et non seulement cela introduit une profondeur inouïe, mais cela crée de la jouissance.

« *Mais c'est surtout la vitesse (ou la lenteur) de cet inachèvement qui est intéressante* » remarque Pierre Boulez.

UN "COUP DE GÉNIE"

« *Marcel Proust écrit des anecdotes, sachant qu'à la fin, seulement à la fin (après-coup pourrions-nous ajouter) cela fera œuvre. Il est comme Velázquez (avec les miroirs) il se décrit lui même en train d'écrire son œuvre* ». Et Wagner en avait fait de même, sous-entend-il. « *À un moment donné néanmoins on commence à sentir la mort constamment chez Proust* ajoute Pierre Boulez *jusque dans des choses anodines on sent la mort tout le temps. Et la mort le fait précipiter son mouvement et ne plus regarder à l'exactitude. La guerre joue, notamment. À un moment donné de son roman la géographie n'a plus aucun sens géographique, il change les villes de place. Mais cela a un sens par rapport à sa biographie* ». Par contre ici Boulez attire notre attention sur le fait que Wagner, lui, ne change pas la signification de ses anecdotes à lui. « *Il a écrit le livret du Ring vers 1850 et sa musique seulement vers 1870. Et là on ne voit pas du tout de changement apporté dans la chronologie. La chronologie est totalement respectée chaque fois par Wagner, contrairement à Proust. Donc son dramatisme est beaucoup plus rigide que celui de Proust. Le livret de Proust est différent en ceci qu'il admet que vous le troubliez, et il prend alors une autre signification* ».

Pierre Boulez a prêté attention aux brouillons et aux esquisses qui ont été publiées dans les dernières éditions de *La recherche*, remarque Antoine Compagnon, c'est-à-dire aux soubassements de l'œuvre de Proust. Boulez explique s'être intéressé, par-là, au jeu du temps

³⁴⁷ Marcel Proust, 1987, *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1989.

dans cette œuvre. « *Ce qui compte pour Proust, c'est l'anecdote en tant que telle*, dit Pierre Boulez. *En tant que signification profonde de son écriture. Proust déplace les anecdotes entre des situations et des personnages sans rapport entre eux. Au départ en tous cas, il n'y avait pas d'intention dans ce sens. Mais il reforge toute la première anecdote d'une façon qui lui donne davantage de signification ; mais on ne sait pas exactement pourquoi, parce qu'il ne l'a pas transformée* ». ³⁴⁸ . Cela participe bien sûr de la "grande forme". Par exemple, la lecture de l'article du Figaro ouvre le Contre Sainte-Beuve. Puis, plus tard elle se retrouve dans le roman, dans *Albertine disparue*. « *La grande forme est ainsi découverte peu à peu en lisant ses ouvrages, par fragments* », remarque Antoine Compagnon. De même, dans *Du côté de chez Swan*, les épreuves des éditeurs montrent qu'au dernier moment. Marcel Proust condense deux personnages en un.³⁴⁹ Le naturaliste et le musicien deviennent tous deux Vinteuil, le musicien de la sonate. « *C'est un coup de génie* » pensent en cœur Compagnon et Boulez. C'est en relisant les épreuves que l'on peut s'en rendre compte. Antoine Compagnon est d'accord pour dire que « *dans l'atelier de Proust, tout peut bouger et n'est figé qu'au dernier instant, celui de la publication. C'est aussi la recherche du roman juste* », dit ce littéraire. Et c'est aussi ajouterons nous, la recherche de « *l'œuvre totale* »³⁵⁰.

ALBERTINE ET WAGNER

Pierre boulez rend hommage à Marcel Proust et son développement sur la musique de Richard Wagner quand le Narrateur l'expose à Albertine dans *La prisonnière*. Puis, il souligne encore la similitude entre leurs œuvres à propos de développements étirés à n'en plus finir diraient d'aucuns, mais que Pierre Boulez décrit lui comme un déploiements *que l'on peut soutenir dans la durée. C'est ce que j'aime*, finit-il, *quand à partir d'une phrase Proust écrit tout un chapitre*. Chez Wagner, Pierre Boulez prend l'exemple des Nornes, dans l'introduction du dernier des Rings. Dans *Le Crépuscule des dieux*, Le premier tableau est celui des Nornes, avant que le drame ne commence. C'est une rétrospective du Ring. Les Nornes, à elles trois, répètent inlassablement les mêmes informations sur les événements passés, pourquoi ce rabâchage ? « *Parce que Wagner les implante ainsi dans le terrain, il les ancre profondément dans l'œuvre*, répond Pierre Boulez. *La composition de cette scène est extraordinaire. C'est*

³⁴⁸ *Les pavés inégaux*, par exemple.

³⁴⁹ À propos de ce remaniement, voir aussi Claire Fercak, Le journal de la Culture n°12 de janvier/février 2005. Et <http://salon-litteraire.com/fr/marcel-proust/content/1821556-marcel-proust-biographie>.

³⁵⁰ Voir notre paragraphe "*La poésie d'Artaud*" dans "*Le poétique, trois jouissances nouées*" p 88.

repenser à nouveau tous les thèmes et ceux-là deviennent ou redeviennent des leitmotive. Certains sont très reconnaissables, d'autres sont volatiles ». Antoine Compagnon fait observer à Pierre Boulez que cela paraît musical aussi quand Marcel Proust, créé à partir d'une anecdote, matière frustre, de plus en plus de forme, et de grande forme. « *Pourtant quand on voit les brouillons de Proust, dit-il, et tous ces fragments, on a le sentiment de l'informe* ». Ce à quoi le Maestro répond « *Mais –c'est– de l'informe ! Cela rentre dans la forme avec des arrangements. Proust modifie un peu l'anecdote pour pouvoir la rentrer dans un autre récit* ». Ces réflexions évoquent ici forcément l'*Incréé* d'Alain Didier-Weill.

Et voilà où Pierre Boulez en vient à l'*Incréé* chez Wagner : Il reprend en affirmant péremptoirement que les leitmotive, eux aussi, sont informes. « *En général ce sont des arpèges constitués d'éléments très élémentaires, donc vous pouvez les replacer partout et les agripper à n'importe quoi. Parce que très souvent chez Wagner, la transformation du leitmotiv vient par exemple en son milieu ; il s'agrippe à un autre motif et tout à coup son sens change complètement. Le sens change et vous avez la continuité du discours qui peut continuer sans interruption.*

LE SENS CHANGE

« *Le sens change* », c'est la résolution elliptique, pourrions-nous ajouter.

Le leitmotiv ainsi définit comme une signifiant langagier qui (ré)apparaît de-ci de-là quand on ne l'attend pas, avec un sens parfois totalement nouveau, ressemble bien, pour nous, à un point de capiton lacanien.

La grande ère de la musique tonale se termine avec Richard Wagner, pourquoi ? Parce que quand ce dernier élargit les phrases musicales au maximum (mélodie continue) et ne réalise les résolutions qu'en dernier recours, il accomplit une élongation des relations tonales qui les bascule presque dans un autre registre musical, un autre mode de langage. Très influencé par lui, explique Pierre Boulez, le compositeur Claude Debussy comprend le changement profond ouvert par Wagner. Mais, Debussy va plus loin, nous a fait remarquer le psychanalyste Jean-Jacques Rassial au colloque de Cerisy sur *l'Inconscient et ses musiques*³⁵¹. Il distend tellement les relations tonales qu'il finit par considérer les accords comme des objets beaux par eux-mêmes. C'est là que l'on franchit le pas vers la rupture du langage tonal, vers l'atonalité, d'après le musicologue Christophe Looten³⁵².

³⁵¹ Rassial Jean-Jacques, *Le vide, le blanc, le silence et le réel : Cézanne, Mallarmé, Debussy, avec Lacan*, Insistance n° 5, Toulouse, Érès, 2011, p. 35-42.

³⁵² Opus cité. Christophe Looten, *Bons baisers de Bayreuth*, Fayard, Paris, 2013.

CONCLUSION : PRÉLUDE À L'APRÈS MI-DIT D'UN PHONE

Je ne dis pas que le verbe soit créateur. Je dis tout autre chose parce que ma pratique le comporte : je dis que le verbe est inconscient, soit malentendu. (.../...) Quant à la psychanalyse, son exploit, c'est d'exploiter le malentendu. Avec, au terme, une révélation qui est de fantasme.

Jacques Lacan.³⁵³

Lacan intitule la dernière leçon de son dernier Séminaire « *Le malentendu* ». Il y entérine la dernière dissolution de son école et annonce comico-tragiquement son départ pour le Venezuela, comme s'il avait mieux à faire ailleurs, mais aussi un peu comme s'il avait dit "Adieu, je pars ...pour le bout du monde". Un peu plus tard il rassure, il reviendra. En même temps il prophétise le grand engouement pour la psychanalyse lacanienne des « *lancanos* »³⁵⁴ en Amérique latine. Il plaisante, badin. Mais, une fois arrivé là-bas, à Caracas, il sera brillant et... déprimé.

Les directives presque testamentaires qu'il a délivrées à ses élèves psychanalystes le dernier soir du Séminaire à Paris sont celles de la citation ci-dessus. Dans les archives de la revue *Ornicar* nous pouvons retrouver son développement, « *exploiter le Malentendu (.../...) C'est ce que vous a refilé Freud. Quel filon, il faut le dire. Tous autant que vous êtes, qu'êtes-vous d'autre que des malentendus ? Le nommé Otto Rank en a approché en parlant du traumatisme de la naissance. De traumatisme, il n'y en a pas d'autre : l'homme naît malentendu. (.../...) le statut du corps, j'y viens, pour souligner qu'il ne s'attrape que de là. Le corps ne fait apparition dans le réel que comme malentendu.*

Soyons ici radicaux : votre corps est le fruit d'une lignée dont une bonne part de vos malheurs tient à ce que déjà elle nageait dans le malentendu tant qu'elle pouvait. Elle nageait pour la simple raison qu'elle parlêtrait à qui mieux-mieux. (.../...)Le parlêtre en question se répartit en général en deux parlants. Deux parlants qui ne parlent pas la même langue. Deux qui ne s'entendent pas parler. Deux qui ne s'entendent pas tout court ».

³⁵³ Dernière leçon du dernier Séminaire : Jacques Lacan, 10 juin 1980, *Le malentendu*, *Ornicar*, 22/23, 1981, p 11-14.

³⁵⁴ C'est son néologisme entre "lacaniens" et "latinos".

Pour Lacan la division du Sujet se fait donc dans la surdité, on ne s'entend pas « *tout court* ». Et l'inconscient parle une autre langue que le conscient. Cette autre langue est, pour notre écrit, structurée comme un langage musical. Cela a été notre postulat. L'inconscient est structuré sans *l'absence*, et l'on n'y trouve jamais ni la triangulation, ni la castration sexuelle symbolique.

Et voici les dernières paroles de l'enseignement proprement dit de Lacan dans ce dernier séminaire, prononcées avant qu'il ne passe aux contingences de la Dissolution de son  cole : « *...le principe ne s'inscrit que dans le symbolique. C'est le cas du principe dit de la famille, par exemple. Sans doute ceci a-t-il été pressenti de toujours. Assez pour que l'inconscient ait été tenu pour le savoir de Dieu. Ce qui néanmoins distingue le savoir dit inconscient du savoir de Dieu, c'est que celui-ci était censé celui de notre bien. C'est ce qui n'est pas soutenable. D'où la question que j'ai posée, Dieu croit-il en Dieu ? Comme d'habitude quand je pose une question, c'est une question-réponse. Voil * ».

Oui "voilà", l'enseignement à proprement parler de Lacan dans son Séminaire de toujours se termine donc sur cette phrase : « *Dieu croit-il en Dieu ?* » Et c'est exactement à ce point-là que nous avons embrayé notre recherche, au point où la croyance rejoint la subjectivation et la langue.

LA CROYANCE ENGENDRE LA CROYANCE

Le "*principe*" dit-il. "En principe" l'expression est souvent suivie d'un verbe au conditionnel. Ce "principe" même s'il s'institue c'est du doute, et c'est de la croyance. Si "Dieu" est ici l'inconscient pour Lacan, gageons qu'il ne croit pas en lui même, il n'en a pas besoin. Il ne se pose pas de questions et n'a donc pas besoin de croire. Nous avons défini ici l'inconscient comme ce qui de la pensée humaine, après la division du Sujet, continue de vivre dans une Confiance aveugle, sans Croyance donc. Depuis les premières pages de cette thèse, nous avons postulé que pour "croire" il faut "douter".

Dans l'inconscient tel que nous l'avons compris après les enseignements de Jacques Lacan et surtout de Sigmund Freud, la pensée est structurée comme une musique. Car la négativité n'y existe pas (ni pure, ni sous forme d'interrogation ou de doute) comme nous pouvons le constater dans les r ves³⁵⁵. Nous comprenons par là que la première Confiance d'un Sujet est celle qui naît après le déchirement de la pulsion invocante. Pour investir un trou de désir il faut oser l'approcher et le surplomber en en voilant l'aspect "sans fond" résolument. La confiance que le Sujet accorde à une prosodie est successivement son entendement

³⁵⁵ Opus cité, Rappelons que Freud nous explique en 1925 dans La Verneinung « *qu'on ne trouve dans l'analyse aucun "non"   partir de l'inconscient* ».

(sidération) de la *Voix* déchirant le chaos de l'indistinction, et son "mal-entendement" (voilage). L'approche de ce qui sidère et son "voilage" sont des actions de confiance décidée. La première Croyance, elle par contre, est une supposition. Nous supposons que cela fera sens (la confiance elle n'a pas besoin de sens). Et la supposition est par excellence une croyance percée de doute. Le jour où le Sujet décide de "croire" qu'une prosodie est "habitée" et lui est "adressée", alors il se divise entre doute et supposition. C'est-à-dire entre une pensée qui hésite et donc prend des décisions de croyance (Conscient) et l'autre qui ne se pose pas de questions sur la réalité des choses, car la réalité n'est pas son domaine (Inconscient). L'appel de notre Sujet confiant sera un acte de foi. Celui de notre Sujet croyant sera une expérience de vérification. Quand il se fera entendre à son tour, il répondra à un Supposé-Sujet et en vérifiera ainsi l'existence ainsi que du même coup la sienne propre en miroir sonore.

La Musique, -celle qui s'écrit et se déchiffre-, est peut-être un pont entre ces deux formes de pensées. Car elle est structurée sur le même mode que l'inconscient (confiance) mais elle fait partie de la réalité.

Si nous pouvons imaginer, poussés ici par Lacan, que "Dieu" est trop "entier" pour se poser des questions et avoir des doutes, c'est parce que la Croyance est la preuve d'une faille (doute) impensable pour le "divin". Notre inconscient, Sujet de nos rêves crée ce qu'il désire sans avoir à y croire. Désire-t-il malgré tout ? Comment le peut-il puisque tout lui est permis ? Dieu désire-t-il ? La question restera sans réponse mais il est difficile de l'imaginer castré. Le démiurge de l'Inconscient désire lui, car il n'est pas divin, c'est ce que Jacques Lacan nous explique. Il n'est pas castré mais pas non plus « *tout pour notre bien* ». Il n'est pas Dieu et c'est pourquoi il est "percé" car il ne saurait tout dire (un reste d'impensable lui manque). Il est le "*films*" d'un être absolu pourtant : le "*films*" du *Moi-Je* non divisé que Freud a nommé le "Moi Idéal". C'est le "fils" de l'Ego ici pour notre écrit. Il est hybride : subjectivé et démiurge.

Il n'y a pas d'inconscient de l'inconscient. Comment l'Inconscient peut-il alors désirer et avoir un Sujet s'il n'est pas divisé ? L'Inconscient abrite un Sujet de désir parce que sa pensée est langagière et donc trouée. Trouée parce qu'il y existe de l'impossible à représenter, même en rêve, comme en musique. Et cet irréprésentable choit, laissant place à un trou. Sa parole n'est pas castrée, pas triangulée, mais elle est trouée par la pulsion invocante et voilée par la pulsion scopique, les pulsions du désir. Car cette parole s'adresse au Sujet conscient, et à d'autres, à l'analyste notamment, etc., puis enfin à l'Autre du langage. Freud et Lacan nous ont démontré depuis longtemps que les rêves parlent et sont adressés. Et, c'est un postulat de notre thèse, ils parlent un langage structuré comme une musique.

UN CHEMINEMENT

Dans cet écrit, notre cheminement a été de rebondir sur la belle citation de Charles Baudelaire, *Le monde ne marche que par le Malentendu. C'est par le Malentendu universel que tout le monde s'accorde. Car, si par malheur, on se comprenait, on ne pourrait jamais s'accorder*, pour ensuite poser les préalables que nous venons d'aborder puis les confronter à la théorie, à la clinique, puis maintenant au dernier enseignement de Lacan.

Dans cet enseignement final Lacan tient à dire également « *Je ne dis pas que le verbe soit créateur. Je dis tout autre chose parce que ma pratique le comporte : je dis que le verbe est inconscient –soit malentendu–.* »

Beaucoup ont pris cette phrase pour une référence à ce qui avait causé la division de son École. Mais pour notre écrit c'est une allégation conceptuelle testamentaire. C'est la "Conclusion du Séminaire" : Ce n'est pas le verbe qui crée l'Inconscient ; mais il n'y a pas de verbe sans une part d'inconscient, sans Sujet, sans surdité (mal-entendu) psychique.

Car le verbal qu'est-ce ? C'est l'emploi du "*Je*" intra-sujetif, du "*Tu*" intersubjectif, et du "*Il*" représentant le tiers et l'absence. Le verbe ne crée pas de division ; il –est– division. C'est ce que nous a dit Jacques Lacan avant de partir. Et quand il dit que le verbe « *est inconscient soit malentendu* », nous l'interprétons ici comme : le verbe n'est –que– si inconscient il y a, soit si "malentendu" et donc surdité il y a, déjà-là.

LE SUJET ENTRE LES ACCORDS

La subjectivation n'est donc pas le fait du langage verbal, qui n'est pas forcément créateur. Elle est antérieure, pour nous ici, elle découle de la division amenée par le langage musical non verbal de la prosodie, forcément créatrice –elle– d'une subjectivité, où le Sujet est représenté par un signifiant musical pour un autre signifiant musical.

Pour notre thèse, toute *prosodie*, lorsqu'elle émet un appel habité et adressé, vocalement ou non, est l'annonce du "musical". Elle est signifiante "comme un langage musical". Dès qu'elle présente une esquisse de structure, elle propose des accords subjectifs, à "chanter" à plusieurs "voix" (qui ne feront néanmoins pas triangulation car *l'absence* ne peut se chanter) générant la métaphore dans la profondeur de l'Instant du Kairos (condensation des voix en accords). Quand le Sujet est divisé, la voix du Sujet est elle-même divisée en deux voix permettant de "mal s'entendre" soi-même, et de s'accorder avec soi-même. Ce sont les voix du conscient et de l'inconscient. La dynamique subjective peut entraîner les accords-métaphores (découpés mais articulés entre eux) en une suite structurée musicalement. Cette suite, c'est le déplacement métonymique sur la mélodie.

Alain Didier-Weill nous explique que la musique est habitée d'une voix qui nous dit "tu" ³⁵⁶; elle nous tutoie, c'est une division, mais duelle, non verbale à proprement parler (c'est une amorce du verbal) car elle ne se conjugue pas au delà de la présence.

Cela nous avait permis d'annoncer notre thèse :

La surprise provoquée par la perception d'une musicalité nouvelle peut ouvrir un passage inespéré vers la (re)subjectivation. Ce Passage invisible surplombe une scotomisation du vacarme chaotique naturel de l'indistinction sonore. En se retirant, la Voix de la nature laisse place à un vide silencieux impensable et traumatisant : un *Point Sourd* que la musicalité inouïe a dévoilé. Mais ce trauma est structurant car ce vide fait caisse de résonance pour une fonction psychique de focalisation à même de l'éclipser : une croyance. Une croyance "blanche" car son objet n'est pas encore défini. Surface d'impulsion déployée sur le vide, elle s'étire comme une cymbale ek-stensible vers cet objet à venir. C'est cette croyance nouvelle qui favorise l'invention de signifiants nouveaux par le Sujet, et non l'inverse.

Cela implique, pour nous dans ces pages, qu'il y a déjà une subjectivité inconsciente en germe dans le début de la vie prosodique, constituée d'abord par un jeu de bruitages, un style, très vite métamorphosé en un début zéro de *lalangue* duelle où la signifiante grandit petit à petit selon des associations d'idées créées dans l'intersubjectivité, et influencées par la culture entourant le bébé et son *nebenmensch*. Mais, le style propre du Sujet restera pour toujours teinté de sa *Voix* réelle. Enfin, la vie exclusivement prosodique se termine et se poursuit *ad vitam* par une "musicalité prosodique" structurée éphémèrement, et duelle. Elle est donc déjà quelque peu "verbale" parfois, mais cela sans jamais comprendre la troisième personne du verbe. Le bébé chantonne de manière structurée avant de parler. Malgré le "Je" et le "Tu" repérés par Alain Didier-Weill, nous avons choisi ici de ne pas appeler le langage de la dualité "verbal" dans nos développements pour leur clarté, mais cela aurait pu être envisagé. Nous l'avons nommé "musical structuré" afin de bien montrer que pour nous toutes les occasions de "mal-entendre" une prosodie inouïe jusque-là, quelque soit la forme et la structure de cette prosodie, peuvent sous certaines conditions, notamment celle d'une confiance et d'une décision du Sujet, permettre la création *ex nihilo* d'une Croyance blanche à imaginer et à symboliser. Cette croyance est sans sens préétabli. Elle est créatrice d'images et de signifiants

³⁵⁶ Opus cité. Conférence d'Alain Didier-Weill, *Le savoir dans le Réel*, Archives AEFL Nice, 2008.

blancs de sens, à revêtir d'un sens à venir.

Cela a répondu à la question que nous nous sommes posé ici à l'instar d'Alain Didier-Weill, "y a-t-il, au commencement de la vie du Sujet-de l'inconscient, le logos ou bien le davar ?". Car si la croyance est "blanche", c'est que la prosodie déclenchante ne "parle" dans un premier temps à l'infans qu'à l'aide de signifiants musicaux exempts de signifiés préétablis (pour lui en tant que récepteur). C'est donc un logos musical, et non un davar, qui subjective.

La prosodie basique fait entendre non l'interrogation, qui ne peut se chanter, mais l'appel, qui en est très proche. Plus tard si le Sujet y croit, La prosodie peut se dés-en-chanter (déconfiance) et intégrer le "ton" du point d'interrogation (codifié et non naturel, souvent proche du ton de l'appel dans les différentes cultures). Dès lors, l'échange est engagé dans une dualité quasi "verbale" et une esquisse de verbe est installée. Ce point d'interrogation est d'abord comme son nom l'indique une ponctuation, une coupure symbolique. Les mères s'adressent préférentiellement à leurs nourrissons sur le mode interrogatif alors que l'infans ne le comprend pas : "*as-tu soif ? as-tu faim ? ...froid ? etc.*". Il ne le comprend pas, mais l'entend, et peut le mimer et jouer avec. Et un jour, il le méprendra. Puis, perçant le voile de cette surdité posée par lui sur la *Voix* maternelle, il y croira.

Nous avons postulé, qu'après avoir commencé par être d'abord constitué de l'Incréé didierweillien, auquel nous avons ajouté les "images incréées", notre Passage Invisible devenait celui de la Jouissance-Autre (Autre non barré). Les "mots" du babil sont là, ils parlent, mais ils parlent la *lalangue* duelle de l'intersubjectivité, sans structure triangulaire.

L'HOMME NAÎT MALENTENDU

« *De traumatisme, il n'y en a pas d'autre : l'homme naît malentendu* » dit Lacan. Cela veut dire pour nous qu'il ne naît à la division que dans la surdité du mi-dit et du mi-entendu. Un point de surdité préalable est nécessaire, comme nous l'a indiqué Jean-Michel Vivès. C'est donc avec la pulsion invocante lacanienne, et sa déchirure amenant le manque dans notre pseudo-pulsion de croyance, qu'apparaît du « *créateur* ». Ce « *créateur* » c'est le « *se faire entendre* » du Sujet de la pulsion invocante, selon nous. Et celui-ci est une réponse à l'« *entendre* » permis par la perception d'une prosodie inouïe.

Mais la prosodie et la musique restent toujours « *sans pourquoi* », sans concepts que l'on pourrait conserver hors du contexte. Elles sont « *ineffables* », comme le disait Vladimir Jankélévitch. Par contre, c'est notre hypothèse, elles transportent et transmettent, selon des codes acquis et des associations d'idées, des émotions, des sensations et des affects. Cette transmission est déjà trouée de Réel car tout, des affects, n'est pas transmissible. Et ce reste,

ce –non musicalisable des affects, des émotions et des sensations– c'est déjà l'objet du désir du Sujet de l'inconscient.

APPLICATION CLINIQUE

L'intérêt clinique de cette thèse est de pouvoir travailler autrement que verbalement avec les sujets. Avec notre propre prosodie, par exemple, quand c'est nécessaire. Et, de ne plus cataloguer un grand nombre de personnes ne parlant pas ou ne parlant –plus– verbalement dans le "*végétatif*" comme c'est si inélegamment proposé actuellement dans les manuels de neurologie. Encore récemment j'ai reçu une brillante psychologue travaillant avec des enfants qui ne possèdent pas la négation, cherchant un autre poste parce que "le potager" n'est pas son champ. Ceci n'est plus recevable dans le cadre de notre thèse.

Les infans sont des parlêtres et ils peuvent selon nous, dès les deux mois de vie extra-utérine, avoir une parole grâce à leur musicalité, sans concepts ni triangulation, en mode duel et intersubjectif. Les personnes souffrant de psychose ou de toxicomanie sont également décrites par beaucoup comme totalement désubjectivées quand elles sont en mode non-verbal, alors que c'est uniquement la division de ce Sujet qui n'est pas opérante à ce moment-là. Mais leur Moi-Je, le "Ich" du Sujet, est bien là. Ces personnes ne sont donc en fait désubjectivées qu'en ce qui concerne leur Sujet "de l'inconscient" et pour beaucoup peuvent échanger en prosodie de l'incrée et du temps zéro. D'autres sont, même en crise de décompensation quand il s'agit de schizophrénie par exemple, ou de moments de démence, dans la Jouissance-Autre lacanienne. C'est-à-dire que ces personnes possèdent un "noeud borroméen" tel que Lacan l'a défini, où la dimension imaginaire est provisoirement (ou non) mise trop en avant, éclipsant les autres.

Quand c'est le cas, ces personnes peuvent donc converser dans une dimension duelle. Elles ne sont alors pas davantage "sans langage" que quelqu'un de dogmatique (qu'il soit un "maître" politicien, religieux, scientifique, psychanalyste, etc.) jouissant du "manque de doute".

DES DÉBATS ENFLAMMÉS

Pour revenir à notre cheminement dans le présent écrit, une fois notre thèse développée, nous sommes partis la confronter, dans notre Deuxième Partie, avec les avis de grands théoriciens de la prosodie et de la subjectivation. Des artistes, des philosophes et des psychanalystes contemporains débattent aujourd'hui en une "disputation" endiablée entre ceux qui pensent que d'entrer en signifiante prosodiquement est un rêve, voire un cauchemar et ceux qui pensent que du langage non verbal. Nous avons pu constater que si certains des

psychanalystes s'opposent radicalement à considérer la musique, et à fortiori la prosodie et la musicalité, comme faisant partie de l'ensemble du langage, ne serait-ce que comme niveau zéro, d'autres avaient déjà proposé depuis longtemps cette idée de la possibilité de l'existence d'une signifiante non verbale : par exemple, Bernard Golse, René Roussillon et bien sûr Alain Didier-Weill et son "école".

Ensuite le poète Antonin Artaud est venu renforcer notre position. Puis, quelques savants, érudits et autres intellectuels l'on remise en question.

NOS RENCONTRES

Nous sommes alors partis mettre à l'épreuve notre thèse dans la clinique, et là, la philosophie, la musique, la peinture et la psychanalyse bien sûr nous ont aidé à nouveau. Elles nous ont permis d'entendre deux Sujets, un groupe, et une masse. Nous avons pu constater que parmi les Sujets, le jeune Perrin avait perçu une prosodie étrangère sans sens, aussi inouïe qu'inattendue, et avait basculé dans le vacillement moïque, le trauma subjectivant du trop-entendu, suivi du mal-entendu. Cela lui a permis de sortir de l'inhibition où il s'était enfermé pour entrer dans un dialogue musical et verbal et de se faire enfin entendre de ses psychologues. Puis son camarade Papin a réussi à échanger avec une petite armada de musico-psychologues malgré l'autisme où il était emmuré.

Nous avons poursuivi avec Le Groupe où Papagena, jeune femme prise dans l'enfer du harcèlement moral, avait pu s'en "sortir" en se créant une bulle sonore de surdité, ce qui lui a permis de voiler la *Voix* de la haine. Elle a pu ensuite entendre et se faire entendre dans le cadre d'un atelier de peinture et psychanalyse où elle a "ressenti" une nouvelle prosodie non vocale mais intersubjective sous ses coups de pinceaux et ceux de ses collègues (dans le transfert elle aussi comme Perrin et Papin).

Enfin, nous avons étudié l'effet inverse : une dé-croyance dé-subjectivante. La désobjectivation d'une foule haranguee par un Surmoi dévastateur, enveloppé d'une prosodie inouïe (mais enregistrée et amputée de son pouvoir invocant). Il s'est agit bien sûr d'Hitler avec la mélodie continue de Wagner "obstruée" par la Voix hurlante du tyran. Ce fut cette fois non le malentendu d'une surdité mais le mal lui même entendu. C'est-à-dire *la Voix* trop entendue du fait d'une levée de la surdité : la *Voix* surmoïque.

Afin que cet écrit puisse servir de tremplin à nos futures recherches psychanalytiques sur la prosodie, ces dernières lignes se doivent d'insister sur le fait que la musique du Sujet se situe entre l'Imaginaire et le Réel lacaniens, avec sa Jouissance-Autre, quand elle est un langage duel, vers la fin de notre Passage Musical. Mais elle se situe entre le Symbolique et le Réel

lacaniens dans sa version de langage symbolique sans triangulation ni concepts, mais avec signifiance, avec sa jouissance phallique quand elle est une promesse "blanche", retranscrite en signifiants-maîtres déchiffrables. Elle ne peut se situer du côté du sens, entre le Symbolique et l'Imaginaire que si le langage verbal d'un discours ou d'un mythe vient à son secours par exemple avec un livret.

Pour réussir un effet psychanalytique dit "*de vérité*" auquel le Sujet puisse croire, quand nous travaillons sur la prosodie il ne faut pas tenter de ramener cette musique du Sujet vers cette dernière position topique du Sens, comme c'est très fréquemment proposé. Il vaut mieux au contraire, viser la déconstruction du sens. Le mal-entendre créé un manque dans le *J'ouis-Sens*. Ce manque est objet de désir. Il relance la dynamique langagière désireuse de le combler et prometteuse d'un sens "à venir".

La musique de la prosodie peut nous emporter, soit pour nous fasciner et nous faire tomber dans la certitude de la stagnation de la "vérité" et de ses injonctions, si elle est imaginarisée et obstruée par des idéaux figés ; soit pour nous faire voguer sur sa parole, si la jouissance est pacifiée. Car « *La musique souvent me prend comme une mer !* », ³⁵⁷ comme le disait si bien Charles Baudelaire.

³⁵⁷ Charles Baudelaire, 1857, *La musique*, dans *Les fleurs du mal*, Œuvres complètes, la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

ANNEXE : LA PREMIÈRE PROSODIE

1) AVANT LE PASSAGE INVOCANT : Le chaos.

Dans l'Aiôn, le Même, les perceptions et l'indistinction. Ici se trouvent les traces freudiennes, les pictogrammes d'Aulagnier et les alphas de Bion.

2) LE PASSAGE INVOCANT : La Confiance. Les représentations de choses.

PREMIER APPEL : L'AUTRE	L'APRÈS SIDÉRATION
LA DÉCHIRURE	LE RYTHME est un Symbolique en devenir, il découpe le Réel et les Images zéro.
SIDÉRATION	PLAISIR
Être entendu et appelé (Surprise de l'intrusion de la voix de l'Autre trouée du vide sidérant de l'Ausstossung)	Être entendu et Entendre
Appel vertigineux du vide sidérant	Le vide se voile Confiance
Effroi	Désir de l'Autre (vers soi)
Immobilité	Jeux réflexes, Appel, Cadence

3) APPEL DE L'ENTRE-DEUX : basculement. La Foi.³⁵⁸

APPEL DE L'ENTRE DEUX environ 1,5 mois de vie extra-utérine
LA MUSICALITÉ Le jeu devient Signifiante non structurée, ineffable. RSI non noué.
PLAISIR
Être entendu, Entendre et Se faire entendre
Le voile se perce. Car, du reste in-musicalisable choit (Ce petit trou du chu, premier petit a, se voilera de doute après le Passage).
Désir (de soi vers l'Autre)
Danse de la voix

4) APRÈS-PASSAGE : 2ème Appel, Croyance, Doute, Représentations représentées.

Principe de Réalité et sa Représentation-de-représentations. Le langage triangulé s'adresse à un tiers, à de grands groupes ou à des masses. Il se divise entre

PROSODIE ÉVOLUÉE, CHANT ET MUSIQUE	LANGAGE PARLÉ ARTICULÉ
Structurée et duelle, déchiffrable et retransmissible mais toujours sans négation, sans absence. La musique est percée de Réel mais elle n'est pas castrée.	Oedipe, barrage de A, castration, Triangulation Absence/Négation/Interrogation/Concepts Niveau discursif
Verbal duel (Je, Tu)	Verbal triangulé (Je, Tu, Il)

³⁵⁸ Voir les travaux du psychanalyste Jean-Daniel Causse sur la Foi.

BIBLIOGRAPHIE DES RÉFÉRENCES

ASSOUN Paul-Laurent,

-2002, codirigé avec ZAFIROPOULOS Markos, *L'anthropologie psychanalytique*, Paris, Économica, 2002. P 236.

-2002, *S'entendre dire : la cure où la voix est en jeu*, in Jean-Michel Vivès (dir.) *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, Grenoble, PUG, 2002, P 195.

-4 juin 2011, *Journée mondiale de la voix*, discussion, mon enregistrement audio, Paris, inédit. P 29, 240.

ARISTOTE,

-*Politique*, Livre VIII, 1342. P 131.

ARTAUD Antonin,

-1964, *Le théâtre et son double*, collection Idées, Paris, Gallimard, 1964. P 109, 110, 116.

AUDI Paul,

-2003, *Où Je suis*, Paris, Encre Marine, 2003. P 54.

AULAGNIER Piera,

-1975, *La violence de l'interprétation*, Paris, PUF, 1975. P 49.

BACON Francis,

-1976, entretiens avec SYLVESTER David, *L'Art de l'impossible*, traduit de l'anglais par Michel Leiris, Michel Papiat, Genève Skira, tome I, Paris, Les sentiers de la création, 1976. P 222.

-1994, Entretiens avec ARCHIMBAUD Michel, 1994, *Francis Bacon : The Final Vision*, New York, Phaidon Press, 1994. P 223.

-1987, *Production virile du siècle, Récusation des doctrines philosophiques et autres opuscules*, Épiméthée, Paris, PUF, 1987. P 223.

BARTHES Roland,

-1981, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981. P 123.

-1982, *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques 3, Paris, Seuil, 2006. P 123.

-INA, <http://www.ina.fr/audio/03810283>. P 123.

BAUM Lyman Frank,

-1900, *The wonderful wizard of Oz*, USA, Hill, 1900. P 102.

BAUDELAIRE Charles,

-1864, *Mon cœur mis à nu*, 2ème Journal Intime, publication posthume en 1887, Œuvres complètes, XLII-76, Volume 1, La Pléiade, paris, Gallimard, 1975. P 9, 247.

-1857, *La musique*, dans *Les fleurs du mal*, Œuvres complètes, la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975. P 254.

BENSLAMA Fethi,

-2003, *Nous*, Le Coq-héron n° 175, Toulouse, Érès, 2003/4. P 185.

-Cours M2R, Paris 7 Diderot, 2008-2009. P 72.

-Son séminaire à l'ENS rue d'Ulm, et Paris 7 Diderot, 2008-2010. P 72.

BERGSON Henri,

-1959, *La vie et l'œuvre de Ravaisson*, dans Claire Marin, *Le choc Bergson*, Quadrige, Paris, PUF, 2011. P 27.

BERNARD David,

-2011, *Lacan et la honte, De la honte à l'hontologie*, Étude Psychanalytique, Paris, Champ lacanien, 2011. P 175.

BION Wilfred,

-1965, *Transformations, passage de l'apprentissage à la croissance*, Paris, PUF, 1965. P 60.

BOULEZ Pierre et COMPAGNON Antoine,

-2013, *Lire et relire Proust*, site du Collège de France : <https://www.youtube.com/watch?v=R3mNw4Ijvcs>, 02.04.2013. P 241.

BOUSSEYROUX Nicole,

-2007, *La passion d'Antonin Artaud*, L'en-je lacanien n° 7, Toulouse, Érès, 2007, p. 125-133. P 97.

BRUN Anne,

-2009, *Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud*, dans Cliniques méditerranéennes n° 80, Toulouse, Érès, 2009, p. 143-158. P 111, 112.

CARROLL Lewis,

-1865, *Alice's Adventures in Wonderland*, et 1872, *Through the Looking Glass* London, Penguin Book, 1998. P 106, 107, 109, 110, 114.

CASTORIADIS Cornélius,

-1981, *Devant la guerre*, dans *Les réalités*. Paris, Fayard, 1981. P 36.

CATÃO Inês,

-*Du réel du bruit au réel de la voix : la musique de l'inconscient et ses impasses*, », Insistance n° 6, Toulouse, Érès, 2011. P 182.

CAUSSE Jean-Daniel,

-2010, *Croyance et lien social, Entre imaginaire et symbolique*, Le sociographe n° 32, Nîmes, Champ social, 2010. P 46, 185, 236.

-2011, *Psychanalyse, mort de dieu et kénose*, Laval théologique et philosophique n° 67, Laval, Université de Laval, 2011. P 46.

-2013, *Qu'est-ce qu'une création ex nihilo ? Quelques enjeux dans le champ de la psychanalyse ?*, séminaire *Création Sujet* de l'UNS, le 15 avril 2013, inédit. P 45.

-2014, *Le concept de création ex nihilo et ses enjeux cliniques*, dans *Les médiations thérapeutiques par l'art, le Réel en jeu*, dir. F. Vinot, J-M. Vivès, Toulouse, Érès, 2014. P 46, 50, 176.

CAZOTTE Jacques,

-1772, *il diavolo innamorato*, a cura di isabella Mattazzi, san Cesario di Lecce, Piero Manni, 2011. P 144.

CHARBONNIER Georges,

-1961, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, 1961, 10/18. P 122.

CHARLES Daniel,

-1994, *Propos inédits rassemblés et traduits par Daniel Charles*. Paris, La Main courante, 1994. P 126.

CONSTANT Maurice avec CALZA André,

-2012, *Corps, sensorialité et pathologies de la symbolisation*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier-Masson, 2012. P 63.

DAVISON-PÉGON Claire,

-*L'Intraduisible comme revanche du non-sens ? Le cas d'Artaud, traducteur*, proposé par l'Université d'Aix-Marseille, <http://revues.univ-provence.fr/e-lla/index125.html>. P 107.

DELEUZE Gilles,

-1981, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1994. P 148.

-Séminaire sur la peinture, 9 séances, Université Paris-VIII, 1980/1981, inédit. P 224.

-1987, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, le 17/05/1987, inédit. P 150.

DERMONCOURT Bertrand,

-*Accords et à cris*, *L'Express* n° 3273, 26/3/2014. P 124.

DERRIDA Jacques,

-1966, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, conférence prononcée à Parme en avril 1966, inédit. P 111.

-1967, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967. P 151.

-*De la grammatologie*, Paris, Éditions de minuit, 1967. P 152.

-1972, *La forme et le vouloir-dire*, sous-titré *note sur la phénoménologie du langage*, dans *Marges, de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972. P 152.

-2002, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002. P 111.

DIDEROT Denis,

-1821, *Œuvres inédites, Le Neveu de Rameau, Voyage de Hollande*, Paris, Brière. 1821. P 129.

DIDIER-WEILL Alain,

-2005, *La psychanalyse, le politique et le désir x*, Insistance, Toulouse, Érès, 2005 n°1. P 68.

-2008, Conférence *Le savoir dans le Réel*, Nice, Archives AEFL 2008. P 45, 52, 250.

-2010, *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier-Flammarion, 2010. P 48, 69, 70, 75, 77, 81, 203.

DRILLON Jacques,

-2013, *Musique, C'est la guerre au Collège de France !*, Nouvel Observateur, numéro 2534, 30/6/2013, p. 118-120. P 124.

DUCROS Gérôme,

-conférence *L'atonalité et après ?*, site du Collège de France, <http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/seminar-2012-12-20-15h00.htm>. P 124.

DUPUY Emmanuel,

-2013, *Le PC et les néonazis*, Diapason N° 614, juin 2013, p. 24. P 125.

FÉDIDA Pierre,

-1978, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978. P 16, 195.

-2007, *Oubli, effacement des traces, éradication subjective, disparition*, dans *Humain Déshumain*, Paris, PUF, 2007. P 196.

FERCAK Claire, Le journal de la Culture n°12 de janvier/février 2005. Et <http://salon-litteraire.com/fr/marcel-proust/content/1821556-marcel-proust-biographie>. P 244.

FIERENS Christian,

-*la création du réel ex nihilo*. Et *Peut-on s'habituer au réel ?*, archives sonores A.E.F.L., Actes du séminaire n° 18, Nice, 2012-2013. P 45, 80, 208.

FLAUBERT Gustave,

-1881, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Garnier, 1954. P 128.

FREUD Sigmund,

-1910, *Du sens opposé des mots originaires*, Oeuvres complètes, P. X, G.W. VIII. Paris, PUF, 1991 P 52.

-1913, *le motif du choix des coffrets* et *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985. P 116.

-1915, *Pulsion et destin des pulsions*, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1988. P 15.

-1920, *Au-delà du principe de plaisir*, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1968. P 22, 91.

- 1921, *Psychologie des foules et analyse du moi*, Essais de psychanalyse, Paris, Payot, 1981, et *Psychologie des masses et analyse du moi*, Œuvres complètes, XVI, Paris, PUF, 1991. P 232, 237.

-1925, *La (dé)négation*, dans *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1971. Et 1925, *La dénégation (Die Verneinung)*, Traduction Bernard This, Pierre Thèves, et al., Le Coq-Héron no 52, Toulouse, Éres, 1975. P 47, 52, 126, 247.

-1927, *L'avenir d'une illusion*, GW, XIV, Paris, PUF, 1971 et 1994. P 134.

-1933, *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Œuvres complètes, XIV, Paris, PUF, 1991. P 48.

-1923-1936, *Correspondance Sigmund Freud et Romain Rolland*, Paris, PUF, 1993. P 137.

-1909-1939, 1996, *Correspondance avec le pasteur Pfister*, Paris, Gallimard, 1996. P 36.

GOETHE (von) Johann Wolfgang,

-1808, *Faust* Ier et 2ème, trad. Gérard de Nerval, *Théâtre complet*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, première partie. P 18.

GOLSE Bernard,

-2014, *Les débuts de la communication au regard du programme de recherche dit PILE (programme international pour le langage de l'enfant)*, in *Orthophonie chez le jeune enfant, Enfance et Handicap*, Contrastes N° 39, Toulouse, Érès, 2014, Pages 69 - 97. P 58, 61.

-son séminaire à l'hôpital Necker, 2008-2009, P 41, 56.

-2014, *Transmission, identité et ontogénèse psychique du bébé. Une histoire à double sens*, *Revue française de psychanalyse* Vol. 78, 2014, p 363-376. P 218.

GUILLOT Antoine,

-2013, *Des artistes qui se bignent la gueule*, revue de Presse, France Culture, 6/6/2013. P 124.

GREENBERG Clement,

-1960, *Modernist Painting*, dans R. Kostelanetz éd., *Esthetics Contemporary*, Buffalo, Prometheus Books, 1960. P 140.

GRIBINSKI Michel,

-2002, *Winnicott l'indépendant*, in *Les séparations imparfaites*, Coll. Connaissance de l'inconscient, Paris, Gallimard, 2002. P 141.

GROSOS Philippe,

-Émission *Vladimir Jankélévitch 2/4 : La musique et l'ineffable*, Les chemins de la connaissance, France culture, Radio France, 22.04.2014. P 209.

HARARI Roberto,

-2005, *La pulsion est turbulente comme le langage*, Paris, l'Harmattan, 2005. P 100.

HEGEL Georg W. F.,

-1805, *La philosophie de l'esprit*, trad. G. Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1982. P 47.

-1835, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*. Translated by T. M. Knox. Oxford, The Clarendon Press, 1975. P 134.

HEIDEGGER Martin,

-1958, *La chose*, Essais et conférences, Paris, Gallimard, 1964. P 72, 99.

-1962, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Tel, Paris, Gallimard, 1980. P 136.

HOFFMANN Christian,

-2008, *Introduction à Freud : Le refoulement de la vérité*, Paris, Hachette, 2008. P 79.

HYPPOLITE Jean,

-Intervention au séminaire de Jacques Lacan, leçon sur la Verneinung de Freud, 10 Février 1954, inédit. P 47, 51, 126.

HUSSERL Edmund,

-*Recherches phénoménologiques pour la constitution (Idées, tome II)*, Paris, PUF, 1982. P 146.

JAKOBSON Roman,

-1990, *On language*, Cambridge, Harvard University Press, 1990. P 50, 51, 91, 206, 230.

JANKÉLÉVITCH Vladimir,

-1961, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Armand Colin, 1983. P 208.

-1983, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1983. P 213.

-2011, *Philosophie Première*, Paris, PUF, 2011. P 209.

(Saint) JEAN L'ÉVANGÉLISTE

-1555, *La Bible, Nouveau Testament, Évangile grec selon saint Jean, La Genèse I, 1 à I,3.*, Bible de Jérusalem, Paris, éditions du Cerf, 1973. Et traduction d'André Chouraqui, *La Bible, Nouveau Testament, Évangile grec selon saint Jean, La Genèse I, 1 à I,3.*, Paris, Desclée de Brouwer, 2010. P 56, 204.

KAËS René,

-2006, *L'affect et les identifications affectives dans les groupes*, Champ Psychosomatique n° 41, 2006. P 197.

KAFKA Franz,

-1924, *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*, Paris, Gallimard, 2007. P 240.

KANT Emmanuel,

-1781-87, *Œuvres Philosophiques*, tome II, *Critique de la faculté de juger*, la Pléiade, Paris, Gallimard, 1985. P 133.

KLEIST (Von) Heinrich,

-1810, *Théâtre de marionnettes*, Paris, Sillages, 2010. P 174.

LACAN Jacques,

-1938, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Encyclopédie française, tome VIII, 2e partie, section A, Paris, Seuil Navarin, 1984, P 64, 66.

-1953-1954, Séminaire *Les écrits techniques de Freud*, inédit, et 1975, *Le Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975. P 13, 28, 33, 47, 52, 82, 86.

-1954-1955, Séminaire *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, inédit. Et 1992, *Le séminaire Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Livre II, Paris, Seuil, 1992. P 56, 75, 203.

-1955-1956, 1981, Séminaire *Les psychoses*, livre III, Paris, Seuil, 1981. P 43, 85, 239.

- 1956, *La lettre volée, Écrits*, Paris, Seuil, 1966. P 15.
- 1956-1957, Le séminaire *La relation d'objet*, livre IV, Paris, Seuil, 1964. P 144.
- 1957, *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, Écrits, Seuil, 1966. P 138.
- 1959-1960, Le Séminaire *L'éthique de la psychanalyse*, inédit. Et 1986, Le Séminaire *L'éthique de la psychanalyse*, Livre VII, Paris, Le Seuil, 1986. P 24, 99, 173.
- 1960, Conférence de Bruxelles sur *L'Éthique de la Psychanalyse*, inédite. P 53, 136.
- 1961-1962, Séminaire *L'identification*. Inédit. P 144.
- 1962-1963, 2004, Le Séminaire *L'angoisse*, Livre X, Paris, Le Seuil, 2004. P 87, 144.
- 1963-1964, 1973, Le Séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, Paris, Le Seuil, 2002. P 16, 30, 71, 98, 143.
- 1964-1965, 2000, Le Séminaire *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, Livre XII, Paris, Roussan, 2000. P 178.
- 1966, *Écrits*, Paris, le Seuil, 1966. P 122, 129, 239.
- 1968-1969, Séminaire *D'un Autre à l'autre*, inédit. P 27, 37.
- 1969-1970, 1975, Le Séminaire, *L'Envers de la psychanalyse*, Livre XVII, Paris, Seuil, 1991. P 24.
- 1970-1971, séminaire *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, inédit. P 90.
- 1971-1972, 2011, Le Séminaire...*ou pire*, Livre XIX, Paris, Le Seuil, 2011. P 23, 76.
- 14/10/1972, Conférence à l'École Belge de Psychanalyse, inédite. P 24.
- 1972-1973, 1975, Le Séminaire *Encore*, Livre XX, Paris, Seuil, 1975. P 12, 15, 64, 173.
- 1973, *L'étourdit*, Scilicet 4, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 449. P 12, 27, 129.
- 1974-1975, Séminaire *R.S.I*, inédit. Et Le Séminaire *R.S.I*, Livre XXII, Paris, Seuil, P 46.
- 1975-19 76, Séminaire 2005, Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005. P 16, 166, 175.
- 1976-1977, Séminaire *L'insu que sait de l'Une bévée s'aile à mourre*, inédit ; et 1979, Le Séminaire (1976-1977), *L'insu que sait de l'Une bévée s'aile à mourre*, Livre XXIV Paris, Seuil, 1979. P 24, 25, 35, 48, 52, 69, 70, 103, 206.
- 1977, *Vers un signifiant nouveau*, dans *Ornicar ?*, Paris, Seuil Navarin, 1977. P 35, 199.
- 10 juin 1980, *Le malentendu*, *Ornicar*, 22/23, 1981, p 11-14. P 246.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe,

-1991, *De l'éthique, à propos d'Antigone*, dans *Lacan et les philosophes*, Paris, Albin Michel, 1991. P 34.

LAISNEY Thierry,

-2010, *La musique pour Barthes*, blog de la Quinzaine Littéraire, article mis en ligne le 4/11/2010. P 14.

LAPLANCHE et PONTALIS,

-1967, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967. P 33.

LAPORTE Roger,

-1986, *Écrire la musique*, Paris, Passage, 1986. P 92.

LAZNIK Marie-Christine,

-2007, *La prosodie avec les bébés à risque d'autisme : clinique et recherche. Marine lors de sa rechute à quinze mois*, dans *Langage, voix et parole dans l'autisme ?*, Sous la direction de B. Touati, F. Joly, Paris, PUF, 2007. P 39, 181.

LECLAIRE Serge,

-Son intervention à la séance du 15 Juin 1955 du Séminaire de Jacques Lacan, inédit. P 56, 75.

LEIRIS Michel,

-1980, *Au Verso des images*, Explorations, Fata Morgana, Montpellier, 1980. P 222.

LESOURD Serge,

-Son séminaire à l'Université de Nice, et ses cours 2013-2015, inédit. P 104 et suivante.

LEVINAS Emmanuel, 1971, *Totalité et infini*, Livre de Poche, Essais, Paris, Librairie générale, 2006. P 46.

LEVINAS Michaël,

-2012, *Ponctuation et musique* dans *Variations sur la jouissance musicale*, Paris, décembre 2012, Éditions de l'ALI. P 99.

LÉVI-STRAUSS Claude,

-1971, *l'homme nu*, Paris, Plon, 1971. P 55, 122.

-1978, *La voix compte plus que la parole*, La quinzaine littéraire, Août 1 1978. P 120.

LINHARES Andréa,

-2006, *Le geste subjectile ou la création d'un reflet pour soi*, Figures de la psychanalyse no 13, Toulouse, Érès, 2006, p. 157-167. P 54.

LIPPI Silvia,

-*Héraclite, Lacan : du logos au signifiant*, Recherches en Psychanalyse, mis en ligne le 27 juin 2010. P 26.

-Conférence de, séminaire *Création, Sujet, Figure du hasard objectif*, 10 février 2014, à UNS. P 240.

- *La piqûre de la "tarantule" : pourquoi l'hystérique serait-elle une danseuse de tarentelle ?*, inédit. P 109.

-*La décision du désir*, Point hors ligne, Toulouse, Érès, 2013. P 144.

LOOTEN Christophe,

-2011, *Dans la tête de Richard Wagner*, Paris, Fayard, 2011. P 99.

-2013, *Bons baisers de Bayreuth*, Paris, Fayard, 2013. P 100, 245.

LYOTARD Jean-François,

-1971, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002. P 140.

MAIELLO Suzanna,

-1998, *Trames sonores et rythmiques primordiales*, Bulletin du Gerpen v. 39, Rome, AFI, 1998. P 58.

MALDINEY Henri, 1985,

-1986, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1987. P 139, 140.

MALEVAL Jean-Claude,

-2009, *L'autiste et sa voix*, Paris, Seuil, 2009. P 184.

MALLARMÉ Stéphane,

-1945, *Œuvres*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1998. P 15, 83, 140.

MANNONI Octave,

-1969, *Je sais bien, mais quand même*, dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969. P 183.

MATTOS DE AZEVEDO Renata,

-2011, *A radicalização do real na música pós- tonal e seus efeitos para o sujeito*, thèse de doctorat, Rio de Janeiro, 2011. P 39.

MELMAN Charles,

-2007, Entretien avec LEBRUN Jean-Pierre, 2005, *L'Homme sans gravité, jouer à tout prix*, Essais 453, Folio, Paris, Gallimard, 2007. P 18.

MERLIN Christian,

-2013, *Aimez-vous la musique contemporaine ?*, Le Figaro, 4/7/2013. P 124.

MILLER Jacques-Alain.,

-1988, *Jacques Lacan et la voix, La Voix*, colloque d'Ivry, Paris, La Lysimaque, 1989. P 56, 120.

MILNER Jean-Claude

-2000, *De la linguistique à la linguisterie*, dans *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000. P 90.

MITHEN Steven, 2005,

-2007, *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind, and body*, Harvard University Press, 2007. P 127.

MOLL Olga, 2003, *Structures de la jouissance musicale : une interprétation psychanalytique*, Thèse de doctorat Sous la direction de Christian Corre, Réf. ANRT 46784, Pris 8, 2003. P 119.

MOZART Wolfgang Amadeus,

-1784, *Correspondances*, Harmoniques, Paris, Flammarion, 1962. P 68.

NANCY Jean-Luc,

-2005, *La décloison*, Paris, Galilée, 2005. P 169.

NEMO Philippe,

-2004, *Les philosophes et la musique*, le Monde de la Musique n° 288, juin 2004. P 130.

-2010, *Le chemin de musique*, Paris, PUF, 2010. P 131.

NEWMAN Paul,

-1970, *Le Clan des irréductibles*, film, USA 1970. P 104.

OUAKNIN Marc-Alain,

-1992, *Tsimtsoum : introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin Michel, 1992. P 48, 80, 152, 177.

-http://www.akadem.org/sommaire/themes/philosophie/judaisme-et-psychanalyse/jacques-lacan/le-dialogue-entre-psychanalyse-et-talmud-10-03-2006-6620_332.php. P 77, 154, 156.

PEREIRA Mario Eduardo,

-2010, *Musicalité et séparation : la berceuse entre érotisme et détresse* conférence au colloque de Cerisy *L'inconscient et ses musiques*, Cerisy la Salle, 2010, inédit. P 131.

PLATON,

-*La République*, Paris, Flammarion, 2004. P 80, 130.

POIZAT Michel,

-1986, *L'opéra ou Le cri de l'ange, Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1986. P 60.

-1996, *La Voix sourde. La société face à la surdité*, Paris, Métailié, 1996. P 228.

-2002, dir. J-M Vivès. *Les enjeux de la voix en psychanalyse dans et hors la cure*, Grenoble, PUG, 2002. P 80.

-2004, *L'inquiétante étrangeté de la voix ou : la voix du loup*, La lettre de l'enfance et de l'adolescence 56, Toulouse, Eres, 2004. P 69.

-2001, *Vox populi, vox Dei, la voix et le pouvoir*, Paris, Métailié, 2001. P 229, 232.

PONGE Francis,

-1965, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965. P 156, 216.

PORGE Erik,

-2011, *Les voix, la voix*, Essaim n° 26, Toulouse, Érès, 2011. P 46.

POUILLAUDE Frédéric,

-2009, *Le désœuvrement chorégraphique*, Paris, Vrin, 2009. P 113.

PROUST Marcel, 1913,

-1989, *À la recherche du temps perdu*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1989.

P 57, 243, 244.

QUIGNARD Pascal,

-1996, *La haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris, 1996. P 60.

QUILLIOT Roland,

-1997, *Lévi-Strauss et l'art moderne*, cours à l'Université de Bourgogne, 2004, inédit, et *La vérité*, Philo, Ellipses, Paris, 1997. P 121.

RASSIAL Jean-Jacques,

-colloque *Corps désir et conscience, pour un dialogue entre phénoménologie et psychanalyse*, Université d'Aix en Provence. 2 et 3 /12/ 2011. P 147.

-*Le vide, le blanc, le silence et le réel : Cézanne, Mallarmé, Debussy, avec Lacan*, Insistance n° 5, Toulouse, Érès, 2011. P 245.

REICH Steve,

-1995, *City Life*, Commande : Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern et London Sinfonietta, New-York, Editeur Boosey & Hawkes, 1995. P 82.

REY-FLAUD Henri

-2009, *L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*, Paris, Flammarion, 2010. P 23.

-2010, *Les enfants de l'indicible peur*, Paris, Aubier, 2010. P 183.

RIGAUD Antonia,

-*Pour ne rien dire sur Marcel : John Cage au miroir de Duchamp*, Revue Française d'Études Américaines 84, 2000. P 126.

RILKE Rainer Maria,

-1875-1926, Œuvres poétiques et théâtrales, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1997. P 207.

ROUDINESCO Élisabeth,

-1993, *Jacques Lacan. Esquisse d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993. P 33.

ROUSSILLON René,

-2010, *Quelques réflexions sur l'apport de la clinique de la première enfance à la question psyché/soma*, Revue française de psychanalyse vol. 74, 2010. P 62.

SAUVANET Pierre,

-1999, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*. Paris, PUF, 1999. P 131.

SCAGNETTI Jean-Charles,

-*la civilisation de l'Islam*, Université de Nice, cours 2008-2009. P 72.

SCHOPENHAUER Arthur,

-1819, *Le monde comme Volonté et comme Représentation*, 1819, Paris, Gallimard, 2009, livre III. P 135.

STERN Anne-Lise,

-Archives France Culture 9 juin 2004, rediffusion dans l'émission du 4 février 2008, La Fabrique de l'Histoire, La Psychanalyse et l'Histoire. P 34.

SÜSKIND Patrick,

-1985, *Le parfum*, Paris, Fayard, 1985. P 238.

SWIFT Jonathan,

-1727, *Gulliver's travels*, Oxford University Press, Oxford, ed. Paul Turner, 1998. P 128.

TALON-HUGON Carole,

-2013, *Après Lyotard : l'esthétique en France aujourd'hui*, Cités n° 56, 2013. P 139.

-2013, *L'esthétique*, Que-sais-je-?, Paris, PUF, 2013. P 150.

-2014, *Une histoire personnelle et philosophique des arts, L'antiquité grecque*, Paris, PUF, 2014. P 150.

TOBOUL Bernard,

-*La langue, concept clinique*, Figures de la psychanalyse n° 24, Toulouse, Érès, 2012/2. P 110.

TREVARTEN Colwyn,

-<http://youtu.be/iwc4iwRmA3U>, Youtube, 2006. P 38, 101.

VANIER Alain,

-2003, *Principes du détournement*, Cliniques méditerranéennes n° 68, Toulouse, Érès, 2003. P 91, 137.

-2010, *Winnicott avec Lacan*, dir Alain Vanier et Catherine Vanier, Paris, Hermann, 2010. P 142, 143.

-2011, *La musique, c'est du bruit qui pense*, Insistance n° 6, Toulouse, Érès, 2011. P 32, 32, 35, 91, 145, 212.

VINOT Frédéric,

-2011, *L'improvisation entre franchissement et affranchissement : d'un enseignement du jazz pour la pratique analytique*, Insistance 6, Toulouse, Érès, 2011/2, 159-172. P 34, 109, 117, 119.

- *Métapsychologie de la barre de mesure*, Oxymoron, 3, 25 janvier 2012, Université de Nice Sophia. URL : <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3328>. P 109.

-Cours de Master 2 en 2014-15, à l'université de Nice. P 178.

VIVÈS Jean-Michel,

-2005, *Pour introduire la question du point sourd*, dans *La voix dans la rencontre clinique*, Psychologie clinique 19, Paris, L'Harmattan, 2005. P 9, 45.

-2010, A.E.F.L. archives sonores, conférence *Prenons nos rêves pour des réalités*, 2010. P 82, 207.

-2010, cours magistraux UNS, P 39.

-2012, *La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*, Paris, Aubier, 2012. P 37, 45.

-2014, conférence *Theodor Reik : a questão do tato em psicanálise*, IV Colóquio internacional do corpo freudiano escola de psicanálise, *psicanálise leiga e seus destinos*, Rio de Janeiro, 2014. P 210.

WAGNER Richard,

-1910, *Éclaircissements sur le judaïsme dans la musique*, in *Œuvres en prose*, tome IX, Paris, Delagrave, 1910. P 234.

WINNICOTT Donald,

-1971, *La consultation thérapeutique de l'enfant*, Tel, Paris, Gallimard, 1971. P 65, 109, 143.

-1963, *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, dans *Un rêve de Winnicott*, Paris, Gallimard, 2000, P 143-146. P 141.

-1971, *Jeux et réalités, l'Espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975. P 113.

-1975, *Illusion ou vérité, Des conditions de possibilité de l'avènement du sujet*, Oxalis, Bruxelles, De Boeck, 2007. P 143.

WOLFF Francis,

-2011, *Le temps comme concept hybride*, Revue de métaphysique et de morale n° 72, Paris, PUF, 2011/4. P 37.

-2011, Conférence *Les trois mondes de l'art*, École Normale Supérieure, Paris, 17 octobre 2011. P 37, 41, 73.

YOURCENAR Marguerite,

-1971, *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, Paris Gallimard, 1971. P 157.

AUTRE BIBLIOGRAPHIE

ADAM Jacques, 1983, *Pétards mouillés, Psychanalyse et musique : une conjugaison décevante*, Le savoir musicien, L'Âne 10, Paris, ECF 5/6, 1983, p 38.

AGAMBEN Giorgio, 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages-poche, 2007.

ANZIEU Didier, 1981, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction Odette Bellevue et Séverine Aufret, Mille et une nuits, Paris, Fayard, 2006.

ARTAUD Antonin, 2004, *Œuvres*, É. Grossman, Quarto, Paris, Gallimard, 2004.

ASSOUN Paul-Laurent, 1995, *Le regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, Paris, Économica, 2001.

AUDI Paul, 2010, *Créer, introduction à l'esthétique*, Lagrasse, Verdier, 2010.

AULAGNIER Piera, 1986, *Un interprète en quête de sens*, Psychanalyse, Paris, Ramsay, 1986.

BAAS Bernard,

-1998, *De la Chose à l'objet, Jacques Lacan et la traversée de la phénoménologie*, Louvain-Paris, Peeters & Vrin, 1998.

- 2010, *La voix déliée*, Le bel aujourd'hui, Paris, Hermann, 2010.

BACON Francis avec LEIRIS Michel, 1990, *miroir de la tauromachie*, entretiens, Paris, Lelong, 1990.

BADIOU, 2010, *Cinq leçons sur le cas Wagner*, Caen, Nous, 2010.

BADIR Sémir, 2001, *Puissances de la voix : corps sentant, corde sensible*, Nouveaux actes sémiotiques, Limoges, PUL, 2001.

BAZAN Ariane, 2007, *Des fantômes dans la voix, Une hypothèse neuropsychanalytique sur la structure de l'inconscient*, Voix psychanalytiques, Montréal, Liber, 2007.

BEFFA Karol, 2013, *Comment parler de musique ?*, Collège de France, Paris, Fayard, 2013.

BENJAMIN Walter, 1916, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, dans *Œuvres*, tome I, Folio, Paris, Gallimard, 2000, 153-154.

BENSLAMA Fethi, 2010, *Communauté et terreur*, in *Croyance et communauté*, Paris, Bayard, 2010, p 57-76.

BERGSON Henri, 1959, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Et *La perception du changement*, dans *La pensée et le mouvant*, Œuvres, Centenaire, Paris, PUF, 2001.

BERTRAND Dominique, 2005, *Penser la musique : la part du diable*, Insistance 1, Toulouse, Érès, 2005/1, 59-84.

BLANC Élisabeth, dir. avec VIVÈS Jean-Michel, 2004, *L'opéra et le désir, Passe et impasse de la voix*, Paris, l'Harmattan, 2004.

BOULEZ Pierre et CAGE John, 1990, *Correspondance*, Paris, Christian Bourgois, 1991.

BRUN Anne, 2007, *Écriture de soi et temporalité à partir de l'œuvre de M. Leiris (1901-1990)*, dir. Brun-Talpin, Oxalis, Cliniques de la création, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2007.

CAGE John, 1955, *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961.

CAÏN J. et A., ROSOLATO G., SCHAEFFER P., ROUSSEAU-DUJARDIN, J. TRILLING J., 1982, *Psychanalyse et musique*, Confluents psychanalytiques Paris, Les Belles Lettres, 1982.

CASTARÈDE Marie-France et KONOPCZYNSKI Gabrielle (dir.), 2005, *Au commencement était la voix*, Toulouse, Érès, 2010.

CATÃO Inês, 1981, *Pour un développement psychique durable : le corps comme réponse à l'invocation de l'Autre*, La revue lacanienne n° 14, 2013, p 91-97.

CAUSSE Jean-Daniel,

-2009, dir. Causse et Müller, *Introduction à l'éthique. Penser, croire, agir*, Le champ éthique 51, Genève, Labor et Fides, 2009.

-2010, dir. Causse et Henri Rey-Flaud, *Croyance et communauté*, Paris, Bayard, 2010.

CHARLES Daniel,

-1978, *Gloses sur John Cage et Glose sur Meister Duchamp*. Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

-2011, *Le temps de la voix*, Le bel aujourd'hui, Paris, Hermann, 2011.

CHENG François, 1991, *vide et plein, le langage pictural chinois*, Points, Paris, Seuil, 1991.

CHOUVEL Jean-Marc, 2009, *Analyse Musicale, Sémiologie et cognition des formes temporelles*, Arts et Sciences de l'art, Paris, L'Harmattan, 2011.

CLEMENT Catherine, 1990, *La syncope. Philosophie du ravissement*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990.

COHEN-LEVINAS Danielle (Dir.), 2005, *Le renouveau de l'art total*, Paris, L'Harmattan, 2005.

DELBE Alain, 2014, *La voix contre le langage*, Psychologies et civilisations, Paris, L'Harmattan, 2014

DERRIDA Jacques,

-1967, *La voix et le phénomène*, Quadrige, Paris, PUF, 2009.

-1978, *De la vérité en peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1978.

-1986, *Forcener le subjectile, Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

DESCARTES René, 1824, *Abrégé de musique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine avec MASSON Céline, 2008, *Métamorphoses contemporaines : les enjeux psychiques de la création*, Paris, L'Harmattan, 2008.

DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, 2009, *Chemins du créer, chemins de l'anéantir ? Résonances entre la démarche picturale de Tal Coat et la clinique*, Actualités psychopathologiques de l'adolescence, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2009.

DIDIER-WEILL Alain,

-1983, *Quelle musicothérapie ?*, Le Monde de la Musique, Télérama 38, Paris, 7/8 1983.

-1995, *Les Trois Temps de la Loi*, Paris, Seuil, 1995.

-2001, (dir.), *Quartier Lacan, Témoignages sur Jacques Lacan*, L'Espace Analytique, Paris, Denoël, 2001.

-2011, *Quelques remarques sur le passage du son au sens*, Insistance 5, Toulouse, Érès, 2011/1,11-13.

DOLAR Mladen, 2006, *Une voix, et rien d'autre*, Caen, Nous, 2012.

DORGEUILLE Claude,

-1987, *Accommodation auditive*, L'éclat du jour 8/9, Paris, Joseph Clims, 11/12 1987, 86-92.

-1976, *De l'objet musical dans le champ de la psychanalyse*, Scilicet, n° 6/7, 1976, 329-336.

-2000, *La voix et le chant*, Paris, Actualité Freudienne, 2000.

DOUVILLE Olivier,

-2005, *Une voix insoupçonnée , une lettre à venir*, in dir. JM Vivès, *La voix dans la rencontre clinique*, Psychologie clinique 19, Paris, L'Harmattan, 2005/1. 21-32.

-2007, *De la musique dans l'espace psychique des adolescents*, La lettre de l'enfance et de l'adolescence, Toulouse, Érès, 2007.

-2012, *De la musique et du mythe pour Claude Lévi-Strauss*, in *Variations sur la jouissance musicale*, dir. A. Harly, Paris, Ed. de l'A.L.I., 2012, 133.

FÉDIDA Pierre, 1995, avec P. Widlocher, *Actualité des modèles freudiens : langage, image, pensée*, Paris, PUF, 1995.

FIERENS Christian,

-2012, *Le discours analytique, une deuxième lecture de l'étourdit de Lacan*, Point 6, Toulouse, Érès, 2012, 85-97.

-2012, *L'inconscient et le temps*, Essaim 29, Toulouse, Érès, 2012/2, 139-152.

FLORENCE Jean, 1997, *Art et thérapie liaisons dangereuse ?* Bruxelles, PFU Saint Louis, 1997.

FORRESTER Viviane, 1983, *Van Gogh ou L'enterrement dans les blés*, Paris, Seuil, 1983.

FOUCAULT Michel,

-1999, *Les Anormaux*, Paris, Gallimard, 1999.

-1954, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, 2005.

FREUD Sigmund,

-1895, *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2014.

-1895, *Esquisse d'une psychologie scientifique*, In *Naissance de la psychanalyse, lettres à W. Fliess, notes et plans 1887-1902*, Paris, PUF, 1956.

-1896, *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense, Névrose, Névrose, Psychose et perversion*, Paris, PUF, 1989.

-1900, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 2003.

-1905, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1992.

FURTWÄNGLER Wilhelm, 1979, *Musique et verbe*, Paris, Hachette, 1979.

GEORGES (de) Philippe, 2013, *Par-delà le vrai et le faux*, Paris, Michèle, 2013.

GOLSE Bernard,

-1990, *Insister-Exister, de l'être à la personne*, Le fil rouge, Paris, PUF, 1990.

-2014, *Transmission, identité et ontogénèse psychique du bébé. Une histoire à double sens*, Revue française de psychanalyse 78, Paris, SFP, 2014/2, 363-376.

GOMBRICH Ernst,

-1960, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Paris, Gallimard, 1996.

-1979, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon, 1979.

GOODMAN Nelson, 1968, *Languages of art*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1976.

GRAF Herbert,

- 1951 (University of Minnesota Press), *Opera for the people*, Cambridge, Da Capo Press, 1973.

-1900, *Le cas Nietzsche-Wagner*, Paris, L'Une bévée, 1999.

-2011, *Étude pour une histoire du développement de la mise en scène à l'opéra*, Paris, L'Une bévée, 2011.

GREEN André, 2005, 2011, *Jouer avec Winnicott*, Bibliothèque de psychanalyse, Paris, PUF, 2011.

GROSSMAN Évelyne, 1996, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 1807, *La phénoménologie de l'esprit*. Trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1947.

HEIDEGGER Martin, 1927, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1978.

HENRY Michel, 1988, *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, Quadrige, Paris, PUF, 2003.

HOFFMANN Christian,

-2008 à 2009, Séminaire à Paris 7, inédit.

-1985, *Introduction à Freud : Le refoulement de la vérité*, Paris, Hachette, 2008.

IZCOVICH Luis, 2014, *La voix dans l'interprétation*, Essaim 32, Toulouse, Érès, 2014/1, 15-23.

JAKOBSON Roman,

-1976, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, 1976.

-1962, *Phonological studies*, The Hague, Mouton De Gruyter, 2002.

JULIEN François, 2001, *Du temps, Éléments d'une philosophie du vivre*, Collège de philosophie, Paris, Grasset, 2001.

- JURANVILLE Alain, 1984, *Lacan et la philosophie*, Paris, Seuil, 1996.
- KANT Emmanuel, 1790, *Analytique de la faculté de juger esthétique*, in *Critique de la faculté de juger*, partie I, section I, Paris, Vrin, 1993.
- KOYRÉ Alexandre, 1957, *Du monde clos à l'univers infini*. Paris, Gallimard, 1973.
- KRISTEVA Julia, 2004, *Cet incroyable besoin de croire*, Paris, Bayard, 2007.
- LACAN Jacques,
- 1974, *Télévision*, Paris, Seuil, 1994.
 - 1991, Le Séminaire (1960-1961), Livre VIII, *Le transfert*, Paris, Le Seuil, 2001.
 - 1981 (Bosc frères), Le Séminaire, (1970-1971), Livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Le Seuil, 2007.
 - 2005, Le Séminaire, (1975-1976), Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005.
 - 2007, *Le mythe individuel du névrosé, ou Poésie et vérité de la névrose*, Paris, Seuil, 2007.
 - 2011, *Je parle aux murs : entretiens de la Chapelle Sainte-Anne*, Paris, Seuil, 2011.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, 1991, *Musica ficta, Figures de Wagner*, Titres 65, Paris, Bourgeois, 2007.
- LAMBERT Frédéric, *Je sais bien mais quand même, essai pour une sémiotique des images et de la croyance*, SIC, Le Havre, Éditions non Standard, 2013.
- LAPEYRE Michel, *Psychanalyse et Création, La cure et l'œuvre*, Toulouse, PU Mirail, 2010.
- LAZNIK-PENOT Marie-Christine,
- 1995, *Vers la parole, trois enfants autistes en psychanalyse*, Paris, Denoël, 2014.
 - 2005, avec Maestro S., Muratori F. et Parlato E., *Les interactions sonores entre les bébés devenus autistes et leurs parents*, in Castarède M.-F. et Konopczynski G. (dir.), *Au commencement était la voix*, Toulouse, Éres, 2005, p. 171-181.
- LE BRETON David, 2011, *éclats de voix*, Traversées, Paris, Métailié, 2011.
- LECLAIRE Serge, 1968, *Psychanalyser*, Paris, Seuil, 1968.
- LECOURT Édith, 1992, *Freud et le sonore, le tic-tac du désir*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- LEGENDRE Pierre, 1989, *Le crime du caporal Lortie*, Traité sur le Père, Paris, Fayard, 1989.
- LEIRIS Michel, 1980, *Au Verso des images*, Explorations, Montpellier, Fata Morgana, 1980.
- LESOURD Serge,

-2009, avec FONGOND Marie, *Warhol, une esthétique consumatoire ou l'art comme modernité*, Cliniques méditerranéennes 80, Toulouse, Érès, 2009/2, 165-175.

-2011, *La fermeture des espaces du je, Le discours du libéralisme*, Revue internationale de psychosociologie XVII, Paris, ESKA, 2011/43, 183-190.

LÉVI-STRAUSS Claude,

-1973, *Musiques universelles*, Entretien avec Claude Lévi-Strauss, Georges Henri Rivière, Gilbert Rouget, *Musique en jeu 12 : Autour de Lévi-Strauss*, Paris, Seuil, 101-109.

LIPPI Silvia,

-2014, *La voix sur le divan. Musique sacrée, opéra, techno*, Le transgénérationnel 43, Cahiers de psychologie clinique 43, Bruxelles, de Boeck, 2014/2, 239-242.

-2014, avec De NEUTER Patrick, *Louis II de Bavière et l'opéra de Wagner : de la sublimation à la chute*, Topique 128, 2014/3, 47-59.

MAHLER M., PINE F., BERGMAN A., 1975, *La naissance psychologique de l'être humain. Symbiose et individuation*, Paris, Payot, 1980.

MALDINEY Henri, 1961, *Comprendre, Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

MALEVAL Jean-Claude, 2009, *L'autiste et sa voix*, Paris, Seuil, 2009.

MANNONI Maud, 1964, *L'enfant arriéré et sa mère*, Paris, Seuil, 1981.

MANOURY Philippe, *La musique du temps réel : entretiens avec Omer Corlaix et Jean-Guillaume Lebrun*, Paris, MF, 2012.

MARIE Pierre, *La croyance, le désir et l'action*, L'Interrogation philosophique, Paris, PUF, 2011.

MASSON Céline, 2009, *Que veut une œuvre ?*, Cliniques méditerranéennes 80, Toulouse, Érès, 2/2009 41-60.

MERLEAU-PONTY Maurice,

-1960, *Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, Paris, Gallimard, 1964, 49-104.

-1966, *Le doute de Cézanne*, in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996, 13-33.

MICHEL André, *Psychanalyse de la musique*, Paris, P.U.F., 1951.

MIJOLLA-MELLOR (de) Sophie, 2004

-2004, *Le besoin de croire, Métapsychologie du fait religieux*, Paris, Dunod, 2004.

-2005, *La sublimation, Que sais-je ?*, Paris, PUF, 2005.

NANCY Jean-Luc, 1992, *The Birth to presence*, Stanford University Press, Stanford, 1993.

NATTIEZ Jean-Jacques,

-1973, *Rencontre avec Lévi-Strauss : le plaisir et la structure*, Musique en jeu 12 *Autour de Lévi-Strauss*, Paris, Seuil, 1973, 3-9.

-1973, *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union générale d'éditions, 1975.

NAUDIN Jean, 1997, *Les Voix et la Chose, phénoménologie et voix*, Phénoménologie Et Psychiatrie, Philosophica, Toulouse, PU Mirail, 1997.

NIETZSCHE Friedrich,

-1877, *Richard Wagner à Bayreuth*, in *Considérations inactuelles IV*, Paris, Folio, 1990.

-*Le cas Wagner, Crépuscule des idoles, L'antéchrist, Nietzsche contre Wagner*, in *Ecce Homo*, Œuvres philosophiques complètes, Paris, Gallimard, 1974.

OUAKNIN Marc-Alain, 1994, *Bibliothérapie, Lire c'est guérir*, Paris, Le Seuil, 1994.

OURY Jean, 1989, *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989.

PERRIER François, 1978, *Musique déjouée?*, in La Chaussée d'Antin, tome I, collection 10/18, Paris, Union Générale d'Éditions, , 1978, 25-36.

PLATON, Œuvres complètes, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1950.

PLON Michel et REY-FLAUD Henry, (dir.), 2007, *La vérité, entre psychanalyse et philosophie*, Toulouse, Érès, 2007.

POMMIER Gérard, 2005, *À propos de la voix : Du passage littéral de l'objet vocal à la moulinette du signifiant*, in dir. J-M Vivès, *La voix dans la rencontre clinique*, Psychologie clinique 19, Paris, L'Harmattan, 2005/1. p 33-41.

PONGE Francis, 1999, Œuvres complètes, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1999.

PONTALIS Jean-Bertrand, 1978, dir. *La Croyance*, La Nouvelle Revue de Psychanalyse, Paris, Gallimard, 1978.

PORGE Erik, 2000, *Voix de l'écho*, Toulouse, Érès, 2012.

QUADERI André, 2003, *La psychanalyse au risque de la démence. Le pari pascalien dans la clinique du dément*, Cliniques méditerranéennes 67, Toulouse, Érès, 2003/1, 33-52.

QUIGNARD Pascal, 1987, *La leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987.

RAUFAST Lionel, 2008, *Fondements sensuels de l'emprise dans les groupes*, Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe 51, Toulouse, Érès, 2008/2, 147-158.

REIK Theodor,

- 1951, *The haunting melody, psychoanalytic experiences in life and music*, *Écrits sur la musique*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

-1928, *Psychanalyse des rites religieux*, Paris, Denoël, 1974.

REY-FLAUD Henri,

-1996, *L'éloge du rien*, Paris, Seuil, 1996.

-2010, *L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*, Paris, Flammarion, 2008.

-2010, dir. avec Causse Jean-Daniel, *Croyance et communauté*, Paris, Bayard, 2010.

ROSSET Clément,

- 1981, *Schopenhauer philosophe de l'absurde*, Quadrige, Paris, PUF, 1989.

-2013 *Question sans réponse*, in dir Santiago Espinosa, *L'inexpressif musical*, Les belles Lettres, Paris, Encre Marine, 2013.

ROUDINESCO Élisabeth,

-1986, *La bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France. 2, 1925-1985*, Paris, Seuil, 1986.

-1994, *Histoire de la psychanalyse en France*, Paris, Fayard, 1997.

-2014, *Sigmund Freud et son temps dans le notre*, Paris, Seuil, 2014.

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1781, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Le Graphe, 1967.

ROUSSILLON René, 2008, dir. avec Chouvier Bernard, *Corps, acte et symbolisation*, Bruxelles, De Boeck, 2010.

SALIGNON Bernard, 2006, *Les déclinaisons du réel : la voix, l'art, l'éternel retour*, La nuit surveillée, Paris, Cerf, 2006.

SAURET Marie-Jean, 2008, *Topologie, religion, psychanalyse* 11, Psychanalyse, Toulouse, Érès, 2008, p 5-23.

SCHAPIRO Meyer, 1969, *Vincent Van Gogh*, New-York, Abrams, 1983.

SOLOMOS Makis, 2013, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXème-XXIème siècles*, Rennes, PUR, 2013.

SYLVESTER David, 1975, *The Brutality of Fact, Interviews with Francis Bacon*, Thames and Londres, Hudson, 1980-1987.

THÉVENIN Paule, 1993, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Le Seuil, 1993.

TISSERON Serge,

-2004, *Le secret ne s'oppose pas à la vérité, mais à la communication*, Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux 33, Bruxelles, De Boeck, 2004/2, 55-68.

-2005, *Vérités et mensonges de nos émotions*, Paris, Albin Michel, 2005.

TREVARTHEN Colwyn, 2010, with MALLOCH Stephen, *Communicative musicality : exploring the basis of human companionship*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

VANIER Alain,

- 2003, *Lacan*, Paris, Les belles lettres, 2003.

-2005, *Pierre Fédida, moments d'analyse*, Recherches en psychanalyse, L'Esprit du temps 3, Paris, Grasset Fasquelle, 2005/1, p 159-162.

-2009, *Le transfert et le temps*, Topique 106, L'Esprit du temps, Paris, Grasset Fasquelle, 2009/1, 149-155.

-2014, *Après Lacan*, Psychanalyse et philosophie 58, Cités, Paris, PUF, 2014/2, 75-86.

VASSE Denis, 1974, *L'ombilic et la voix, Deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, 1974.

VILLA François, 2004, *Les infortunes de notre amour de la vérité face à l'emprise du principe de plaisir*, Cliniques méditerranéennes 70, Toulouse, Érès, 2004/2, 91-111.

VINOT Frédéric, 2014, *Eurydice deux fois perdue : voix et deuil*, Essaim 32, Toulouse, Érès, 2014, 61-70.

VIVÈS Jean-Michel,

-1998, *Éléments pour une théorie concernant l'utilisation d'une démarche de création en psychothérapie*, Cliniques méditerranéennes 55-56, Toulouse, Érès, 1998, 173-182.

-2004, *L'art de la psychanalyse. Métapsychologie de la création et créations métapsychologiques*, Psychisme et création, Esprit du temps, Paris, Grasset Fasquelle, 2004, 43-65.

-2007, *Le silence des Sirènes, une approche kafkaïenne de la voix comme objet a*, Figures de la Psychanalyse 16, Toulouse, Érès, 2007/2, 93-102.

-2009, *Personnages adolescents sur la scène*, Perspectives Psy 48, Paris, EDK, 2009/3, 258-264.

-2011, *De l'épisode phobique au devenir metteur en scène d'opéra du petit Hans : une voi(e)x d'accès à l'inconscient et ses musiques*, Insistance 6, Toulouse, Érès, 2011/2, 41-58.

-2014, *Qu'entend-on lorsque l'on s'entend ?*, Essaim 32, Toulouse, Érès, 2014/1, 25-40.

WAGNER Richard, 1869, *Œuvres en prose*, tome IX, Paris, Delagrave, 1910.

WAJCMAN Gérard, 2012, *Voix*, Caen, Nous, 2012.

WEBER Max, 1921, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris, Métailié, 1998.

WINNICOTT Donald Woods, 1969, *La préoccupation maternelle primaire*, dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1989.

ZAFIROPOULOS Markos, 2003, *Lacan et Lévi-Strauss ou le retour à Freud, 1951-1957*, Paris, PUF, 2003.

ŽIŽEK Slavoj, 2010, *Variations Wagner*, Caen, Nous, 2010.

QUELQUES CONCEPTS ET NOTIONS

Seuls quelques exemples d'utilisations ayant un caractère explicatif sont donnés ici. Il ne s'agit pas d'un recensement ni d'un glossaire.

AMIRA Page 77, 79.

CROYANCE Page 18, 130.

DÉNÉGATION Page 52, 53.

DAVAR Page 35, 71, 77.

EFFET DE VÉRITÉ Page 24.

INCRÉÉ Page 71.

JOUISSANCE, Note 8, Pages 232.

KÉNOSE, Note 63, Page 48.

LALANGUE Note 125, Page 77 et Page 86.

NOEUD BORROMÉEN Note 118.

NUIT (HEGEL) Note 65, Page 48.

PICTOGRAMME Pages 51, 256.

POÉTIQUE (JAKOBSON) Pages 92.

RÉEL Page 13, Page 82.

SCHOFAR Page 103.

SIGNIFIANTS ZÉRO Pages 49, 57, 73.

SUBLIMATION Pages 34, 218.

TSIMTSOUM Page 48.

VÉRITÉ Pages 23, 130, et 236.